A 2861133

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

ЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇН

Павло Петренко
Харків
4.II. 1930.

ЙОНА ШЕВЧЕНКО

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

ЗБІРКА СТАТТІВ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ
1929

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі Українського друку“, „Картковім Репертуарі“ та інших покажчиках Українськ. книжкової палати

Укрголовліт № 3044. 19/XII 1928. Зам. № 649. Тираж 5000.

ПЕРЕДМОВА

Збірку „Сучасний український театр“ складено, головним чином, із статтів, що вже друкувалися в періодичних виданнях („Критика“, „Червоний Шлях“, „Комуніст“) протягом 1927 — 1928 р.р., і три менших статті („Нові театри“, „Революція і біла сорочка“, „За робітничий театр“) перенесено сюди з додатку до „Вістей“ „Культури і Побуту“ за рік 1925; більшість статтів перероблено, поширено й виправлено, статті вступну та про побутовий театр написано наново.

Скільки статті спочатку призначалися для періодичних літературно-суспільних органів і щоденних газет у тому числі, що вимагали висвітлення поточних, іноді навіть злободенних явищ театрального життя, то зрозуміло, що в поданому матеріялі є чимало елементу публіцистичного. Проте в статтях, присвячених окремим театральним формуванням (Березіль, Червонозаводський, Веселий Пролетар), як і в статті „Десять років українського театру“, автор обґрунтовує свої твердження також і в розумінні формальної аналізи й систематики взятих під розгляд явищ і фактів; але в якій мірі зроблено це переконливо й повно — скаже читач і критик. Одначе, автор не претендує на академічну об'єктивність викладу: як критик-публіцист автор має право визнавати один якийсь художній напрямок і не визнавати іншого.

Поточний журнальний матеріял, можливо, й не сміє претендувати на особливу читачеву увагу, з'являючись у формі окремої збірки, автор і не насмілився б її випускати, коли б книжковий наш ринок не був такий бідний саме на видання про театр, коли б, з другого боку, новий, особливо робітничий, глядач не потребував відомостей саме про сучасний український театр. Бо не лише широкі кола глядачів, а й фахівці, пам'ятаючи етнографічно-побутовий театр,

часто мало знають про те, як виростав і розвивався революційний український театр; через це такі „фахівці" своїми писаннями часто шкодять нашому театрові.

Читач може звернути увагу на непропорційність поданого в збірці матеріялу, а саме на те, що „Березолеві" відведено мало не стільки ж місця, як усім іншим театрам заразом. Це пояснюється насамперед тим, що стаття про „Березіль" виросла з двох статтів, де робилося річні підсумки двох харківських сезонів „Березоля". Автор, крім того, вважав за можливе присвятити більше місця „Березолеві" ще й тому, що, попри всі неминучі хиби в його роботі, „Березіль" усе ж таки лишається найкультурнішим у нас театром, що його формальні досягнення можуть бути за зразок і для інших театрів.

Не всі питання поточного суспільно-театрального життя належним чином висвітлено в збірці; навіть, говорячи про окремі постави, не на всіх моментах театральної роботи автор міг зупинитися як слід (дуже мало, приміром, знайде тут читач про роботу художника в театрі) — умови журнальної роботи часто не дозволяють цього зробити. Свідомий своєї провини, автор прикладе щонайбільших зусиль, щоб у дальшому заповнити прогалини цеї роботи.

Й. Ш.

ВСТУП

РОЛЯ ТЕАТРУ Й ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Бувають епохи, коли театр починає користуватись з особливої уваги суспільства, коли, більш того, багато виявів самого суспільного життя „театралізуються" — набирають елементів театральности[1].

Не говоримо вже про стару Елладу — вистава трагедії, що йшла на протязі трьох день, була там всенароднім святом, на яке сходилось десятки тисяч глядачів і учасників; це зрозуміло: щасливе (для міської людности) сполучення економічних і кліматичних умов робило елліна природженим мистцем і спортсменом, крім того, дні трагедії в Греції за часів її незалежности були святом на честь божества. Але і в пізніші часи знаходимо приклади блискучого розквіту театру й рівночасно театралізації суспільного життя. Один із таких прикладів дає Еспанія XVII ст., де театральністю перейнятий був не лише весільний ритуал чи карнавал на вулицях міста, а й церковна процесія. На святі „Тіла Христового", приміром, у релігійних походах разом із попами й єпископами обов'язково брали участь і комедіянти — після духовних псалмів вони демонстрували свої номери; акти „найсвятішої інквізиції" також максимально театралізувалися; театральність і релігійність спліталися нерозривним вузлом; захоплення театром доходило того, що манахи тікали з манастирів і ставали базарними комедіянтами, а найбільші драматурги тої

[1] Під театральністю розуміється прикрашування, мистецьке „ояскравлювання" різноманітних виявів суспільного життя та побуту — різних його ритуалів і процесів. Театр виростає з театральности, театр — згущена, до найвищого ступеня доведена театральність.

доби й великі театральні письменники всіх часів — Кальдерон і плодовитий (написав 1500 п'єс!) Льопе-де-Вега — були манахи.

Величезну ролю грає театр і в оформленні революційної ідеології перед Великою французькою революцією. Спочатку „Весілля Фігаро" Бомарше, а пізніше „Карл IX або Школа королів" М.-Ж. Шеньє і кілька інших п'єс надзвичайно розпалювали революційні настрої. На прем'єрі „Карла IX" Дантон сказав: „Як „Фігаро" знищив дворянство, так „Карл IX" нищить королівську владу". З другого боку, широко розвинулась тоді театральність у побуті, в одягу („санкюлоти"), взагалі в тих нових звичаях і церемоніях („Культ Розуму", наприклад), що їх почали заводити в час революції.

Нарешті, на наших очах, після революції 1917 року, стався підйом театру на велику суспільну височінь і то слідом за ідейною кризою й художньою розгубленістю театру попередньої доби. У різних національностей і в численних своїх розгалуженнях радянський театр, запліднений ідеями класової боротьби, розквітає, знаходить нові глибокі засоби художнього впливу, а головну частину своєї авдиторії має вже серед нового пролетарського глядача. З другого боку, ми бачимо, як театралізуються різні галузі суспільно-політичного життя — візьмім всілякі походи, карнавали підчас свят, „днів" і кампаній, різні демонстрації й мітинги, де елемент урочистої або пародійної театральности завжди відограє значну ролю. Підйом духовних сил суспільства (що не завжди, як відомо, буває зв'язаний з розвитком „матеріяльної основи") чи окремих його кляс викликає розквіт різних галузей мистецтва, а найбільше театру і театральности, що в ній художньо оформлюються різні вияви громадського життя, театр і театральність — форми, в яких найяскравіше й найповніше виявляється духовний розквіт тих кляс, що за даної доби виходять на кін історії, як провідні й бойові, як найактивніші й далекозорі. Бо як активні кляси виступають з плянами перебудови життя, так і почуття театральности завжди „хоче справжнього й до божевілля сміливого перетворення".

Театральність, як каже один із кращих сучасних знавців і теоретик театру, — це „інстинкт перетворення („преображения")... інстинкт трансформації видимого в природі", „не хочу приймати цього світу таким, яким хтось його створив,

і себе перш за все, як феномен, що стоїть до мене найближче. Перетворююсь! Удосконалююсь! Насмілююсь![1]".

Отже інстинкт театральности — бойовий інстинкт, що штовхає на поступ, інстинкт найбільше, очевидно, притаманний активним, здатним на боротьбу колективам і індивідам. І не дивно, що розквіт театру й буяння театральности ідуть поруч зросту активности, коли суспільство дихає на всі легені, живе повним життям. Або ще — „театр — один із найбільш чинних масових видів мистецтва" — коротко сказано в одному офіційному документі нашого часу[2]; джерело, що з нього взято цю цитату, ніяк уже не можна запідозрити в зайвому естетизмі чи перебільшуванні значіння театру.

Театр і здатність до театральности — термометр, що показує силу кипіння суспільної енергії, ступінь творчої потенції даної нації — її командних кляс. Буйно розквітає театральність у буряні дні й яскраві епохи, але вона розквітає притому в активних і життездатних кляс і націй. Гляньте на мапу сучасної Европи — найбуйніший театр у Радянському Союзі; німецький театр — на присмерку, він сильний ще лиш своїми традиціями й прихильністю до клясиків, новий театр, де б'ється живчик бурхливого сьогодні з його лютою класовою боротьбою, там у самому зародку; далі на Захід є лише сурогат театру в вигляді різних рев'ю, кабаре-шантанів, вар'єте і, в кращому разі, похабної оперети. Бо справжній театр, хоч який він многогранний,— не лише буйний і веселий, він і дидактичний; він обов'язково ще й повчає — про це переконливо свідчать імена кращих драматургів усіх народів і часів. Нема справжнього театру без повчання й без прагнення ідеалу, а буржуа не любить повчання — його ідеали цілком йому ясні й без повчання. Тому навіть і в церкві, за якою він лицемірно визнає право повчати, буржуа вже крутить кінокартини й заводить радіопередачу: і церква має право читати йому проповіді, лиш розважаючи,— що ж говорити вже про театр!

---

[1] Н. Евреинов. Театр, как таковой. Москва, 1923, изд-во „Время". Цитати з ст. ст. 27, 25, 108. Євреїнов, щоправда, естет і прихильник „театру для себе", як мистецтва для мистецтва, але він — серйозний ерудит, йому не можна відмовити також у глибокому розумінні природи театру.

[2] Партнарада в питаннях театру (травень 1927 р.) при АПВ ЦК ВКП, п. 2 резолюції на доповідь „Чергові завдання театральної політики".

Серйозну, відповідальну ролю театру високо було оцінено в нас у час революції; досить нагадати, скільки уваги приділялося й скільки зусиль і коштів витрачалося на обслуговування театром червоноармійських мас за найтяжчих обставин громадянської війни. З другого ж боку, революційна активність пролетарських мас, особливо молоді, виявилась також в організації численних гуртків самодіяльного театру по клюбах, підприємствах, по селах; цей театр у перші роки революції був майже виключно політично-агітаційний. Але цікаво, що багато діячів лівого театрального фронту, що мали значний вплив на самодіяльників, одно з важливіших завдань театру бачили в тому, щоб сцена демонструвала „зразкову" людину — вольову, енергійну, з доцільними рухами, вправну і в мові. Цей розрахунок, як читач розуміє з вищесказаного, теоретично був цілком оправданий: раз у людині живе почуття театральности, то зрозуміло, що вона легко реагуватиме на кожний яскравий театральний приклад, на „зразкову поведінку" такої ж людини на кону, і самі собою почнуть їй прищеплюватись відповідні рефлекси. З практики ми також знаємо, як часто повторюються в публічних виступах, при роботі і в побуті слова чи цілі фрази з якоїсь популярної п'єси разом із відповідними акторськими інтонаціями.

Один літератор-емігрант, що добре знав дореволюційний руський театр, тепер дивується: „Театр в России, как и во всякой стране с анормальной политической жизнью, занимает чудовищно много места во внимании общества" [1]. Амфітеатровим, що пам'ятають присмерки своєї кляси і присмерки її театральних „божків" та звикли до інших, спокійних і розмірених темпів життя, дивно, що театр користується в нас такою увагою, вони не розуміють, яка велика сила театру в тій країні („с анормальной политической жизнью"!), де мільйони трудящих щойно починають входити в процес культурного будівництва. І є всякі підстави сподіватись, що в майбутніх клясових боях, коли остаточно доведеться зводити рахунки з старим світом, роля й значіння театру й театральности зросте ще більше, тому що все театральне й

---

[1] Амфитеатров. „Знакомые музы". Книжка вийшла наприкінці 1928 року за кордоном. Амфітеатров — автор колись широко відомих нарисів із життя театральної богеми, „Сумерки божков".

театралізоване найкраще доходить до мас — „народ ніде так не сприймає, як у театрі“ — казав колись великий знавець театру, драматург Дінгельштедт[1]. Авторові збірки довелося бути на святкуванні десятирічного ювілею „Rote Fahne“ II/XI 1928 року в Берліні в цирку Буша. З боку зовнішнього оформлення святкування цікаве було тим, що там не було власне поділу на частини офіційну й неофіційну. Після кількох важніших вступних привітань у дальшій програмі тісно переплелися моменти „офіційного“ і „неофіційного“ — за привітаннями йшли урочисті або гротескові номери робітничого театру - кабаре чи струнної оркестри, знову привітання й т. д. Завдяки такому способові оформлення ювілею, „повістка дня“ сприймалася так уважно, з таким гострим інтересом, як того ніколи не буває з засіданнями, витриманими в характері виключно „діловому“. Варто додати також, що багато привітань було „театралізовано“, власне, замасковано: промовці виступали за полотняним екраном, екран освітлювалося ззаду, і заля бачила лише темний силует промовця. Цим досягалося конспірації виступів: промовці лишалися невловними для шпиків, але це маскування — ніби десь у театрі тіней — само собою впливало також і як елемент театралізації — воно ще більше підвищувало тонус сприймання тих виступів. Це один із прикладів умілого використання принципів театру й засобів театралізації для цілей політично - громадських.

Але на шляхах застосування театральности для вигадливої фантазії відкриваються, без перебільшення, необмежені можливості.

Та не лише утилітарний підхід може бути до театру чи до інших мистецтв на шляхах соціяльної боротьби, — ці ж шляхи приведуть людство й до справжнього великого мистецтва. Геніяльний музика Ріх. Вагнер після революції 1848 року писав: „Справжнє мистецтво може піднятися з свого стану цивілізованого барбарства на гідну його височінь лише на плечах нашого великого соціяльного руху; з ним у нього спільна мета, і вони можуть осягнути її, коли обоє визнають її. Ця мета — людина прекрасна і сильна: нехай Революція дасть їй Силу, Мистецтво — Красу“[2].

Вільна людина створить велике мистецтво!

[1] Дінгельштедт (1814 — 1882) на протязі десятиліть керував кращими німецькими театрами.

[2] Р. Вагнер. Мистецтво й революція. Підкреслення Р. Вагнера.

СЬОГОДНІ НАШОГО ТЕАТРУ. У НАС І НА ЗАХОДІ

Радянський театр є „одна з важливих підойм сприяння соціялістичному будівництву" — так коротко формулюється в нас завдання театру. Але й ясніші голови, далекозоріші уми з-поміж буржуазних мистців і теоретиків мистецтва давно вже, скоро тільки робітнича кляса виступила з своїми змаганнями, також зрозуміли, що мистецтво не повинно слугувати окремим соціяльним групам в інтересах пригнічення й визиску інших, що, більш того, воно мусить вийти з рямців національної обмежености. В щойно цитованій статті Р. Вагнер заявляє"... твір мистецтва майбутнього повинен нести в собі дух усього людства, вільного й без жадних національних меж: національний характер може бути для нього лиш прикрасою, привабливою рисою, утвореною ріжницею індивідуальностей, але не перешкодою".

Такі завдання ставить і революція перед цілим нашим культурним процесом, що через етапи клясової змістом і національної формою культури в добу диктатури пролетаріяту має прийти до мистецтва майбутнього — „вільного й без жадних національних (і клясових — додамо ми) меж".

Ці самі величезні й величні завдання вже з перших років революції стали й перед українським театром. Але як мало для реалізації їх мав на той час у своїому активі наш театр! Неясним відгомоном жили ще в ньому традиції етнографічно-побутового, сантиментально-народницького театру, не так уже блискуче підтримувані його останніми могіканами. І тому будування нашого революційного театру мусило починатися, власне, наново, на дуже мало обробленому грунті. Таким чином, завдання, що впали на наш театр, були особливо для нього тяжкі своєю складністю й невідкладністю. Йому треба було одночасно з своєї народницько-хуторянської околиці виходити в культурний світ — набувати новий репертуар та перетворюватись на театр такої формації, яка б справді скеровувалась на сприяння соціялістичному будівництву, і, нарешті, розв'язувати двобічні формальні завдання, що виростали з його европеїзації та спрямування слугувати цілям соціяльної революції. Йому треба було, нарешті,— це завдання на весь зріст стає лиш тепер,— шукати контакту й зв'язків із глядачем, щоб розсунути оті перегородки, що відділяли до революції „публіку" від „артистів",

до minimum'у треба було звести відносини „куплі - продажу" між театром і глядачем, втягати нового глядача в процес будівництва революційного театру, щоб цей процес став його, глядача, справою.

Чи виконано ці завдання і в якій мірі?

Посильну відповідь на ці питання читач знайде в подальших статтях збірки. Але загалом можна сказати, що коли за першої половини революційного періоду театр чимало терпів од частих організаційних пертурбацій, і не маючи відповідної матеріяльної бази, то, оцінюючи сьогоднішнє становище театру в цілому, більше, здається, можна бути задоволеним з його організаційних досягнень, аніж із художніх. Дійсно, всі важніші театральні формування — оперові й драматичні — мають тепер, у кожнім разі, задовільну матеріяльну базу за основними кошторисами, вони також мають мало не щоденну велику гарантію каси з боку організованого глядача. Тимчасом у розумінні художньому, як і в суто ідейному, нині спостерігаємо очевидне зниження якости продукції. Коли в хвилю революційного підйому наші театри дали такі спектаклі, як „Газ", „Джімі Гігінз", „Жакерія", „97" і пізніше „Любов і дим", „Заколот" та ін., то успіх останнього сезону „Сигналу" чи „Над" або „Алло на хвилі 477" ніяк не можна вважати за просування театрів у напрямі поглиблення як теми спектаклю, так і художніх метод роботи. Тут, у кращому разі, можна говорити про поширення формальних засобів театру та про суто формальні досягнення окремих акторів („Алло"), з чого можна було б, звичайно, радіти, аби ці досягнення не були такі пустоцвітні, коли б вони зростали не на такому на диво порожньому драматургійному матеріялі, аби тут взагалі була якась серйозніша цілеспрямованість.

Не можна, звичайно, всю провину за це зниження соціяльно - художнього рівня сьогоднішнього спектаклю складати на самі тільки театри та їхніх провідників, тут є низка й інших причин. Насамперед — з боку певних кіл глядачівських тут виявляється „втома" від революції, і вони, ці кола, не хочуть, та й раніш не хотіли, бачити революційної п'єси. Без сумніву, цей глядач робить успіх сльозливо - мелодраматичній „Седі" та мистецько - безхребетному „Алло". З другого ж боку, ми бачимо, як у іншої, головно пролетарської, частини глядачів зростає попит на п'єсу революційну: вели-

чезний успіх „Яблуневого полону", „Розлому" й „Заколоту" — найкращий цьому доказ. Але ця частина театральної залі, на жаль, має ще недостатній культурний і мистецький рівень — глибокі п'єси, перетворені в високомайстерні спектаклі, часто до неї не доходять, вона ще не може відрізнити справжній художній твір од такої, приміром, халтурно скроєної п'єси, як „Сигнал", що грубо спекулює на інтересі цього глядача до революційної теми. Взагалі, з мистецькими смаками нашого глядача — і одної і другої його частини — не все гаразд. І не слід, звичайно, в тисячу перший раз повторювати, що театр не повинен знижуватися до рівня некультурного глядача... і т. д. Та, певна річ, підвищення культурного рівня глядача, як і розвиток його художніх смаків — завдання не самого лише театру і справа не одного року. Певних заходів у цьому напрямі вживається, і згодом вони дадуть потрібний ефект. Отже, очевидно, і цей „легкий тон" сучасного театру — явище тимчасове.

Але, коли, з одного боку, в радянських республіках реалізується певну програму щодо піднесення культурного рівня мас, то й театри також не повинні забувати про підвищення свого власного рівня. Їм рішуче треба вернутися (а деяким почати наново) до учоби, до студій, до спеціяльних вправ і проходження різних „мінімумів". Тепер, коли після революційного підйому настали „будні", в багатьох театрах і на багатьох акторах зовсім виразно видно неглибокість режисерського й акторського художнього мислення і тяжіння до шабльону в грі. Ця справа не повинна, проте, лишатися внутрішньою справою кожного театру зокрема, як то було до цього часу. Тепер таке становище нетерпиме. Тепер, коли гасла „за культуру", „за якість виробництва" давно вже стали на порядок нашого суспільного дня, на культуру театру, на якість його виробництва повинні звернути увагу й керівні в справі мистецькій органи, складаючи свої кошториси й даючи театрам директиви, так само, як і ті організації, що входять з театрами в стосунки по обслуговуванню виставами своїх членів.

Пройшовши крізь вогонь революції, зростаючи в країні, де колективна думка працює над проблемами перебудови світу на нових соціяльних основах, де виковуються нові форми людського співжиття, наш театр збагатився з досвіду цього великого процесу. Щодня він має змогу поширювати

цей досвід, черпаючи в ньому нові й нові стимули для своєї творчости. Це утворює для театру радянських республік грунт, якого не мають театри інших країн. І дійсно, наш театр, не вважаючи на молодість (а може й завдяки їй) всеї нашої театральної культури, на малий досвід його робітників і на їх мистецьку недосконалість, вигідно відрізняється від законсервованого, закостенілого европейського театру.

Сучасний европейський театр має багато ознак старечої імпотенції й безперспективности. В інтерпретації клясичних творів там не видно відношення до них мистця - сучасника — клясика йде в посивілих традиціях театральної старовини. А в сучасній п'єсі, коли вона зачіпає якісь соціяльні питання, вичищається по змозі все, що може стурбувати спокій буржуа — соціяльного замовника й хазяїна театру. Бо театр там — насамперед комерційне підприємство. А який же крамар насмілиться образити свого клієнта? Навпаки, він намагати меться всяко йому догодити. Найбільше любить буржуа, коли автор длубається в його інтимних переживаннях, коли він розв'язує „проблеми" інтимно - альковного характеру (психологічна драма); подобається йому також, коли в безтурботних фарсових ситуаціях розкривають перед ним „міць" його сімейних підвалин, і він, замовник, може утробно пореготатись над веселими амурними пригодами таких близьких йому героїв. Не менш приваблює публіку там і різна „гола скульптура" по шантанах - кабаре і рев'ю, де вже одвертість розпусти стримується лише лицемірними вимогами суспільно - офіційної благопристойности — клясичним у своєму роді „polizeilich verboten" [1].

Куди вищий, мистецько яскравіший наш театр з його прагненням кожну нову думку одягти в шати оригінального мистецького перетворення з його високими ідейними цілями!

[1] „Забороняє поліція".

ДЕСЯТЬ РОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПЕРЕД РЕВОЛЮЦІЄЮ

Українська культура, здушена кігтями шовіністичної русифікаторської політики царизму, штучно й цілком розраховано затримувалася в своєму розвитку. Від цього жорстокого дикунства чи не найбільше потерпів театр. Правда, всі ланки культурного процесу завжди між собою тісно зв'язуються і одна на другу впливають. Але в той час як, приміром, література могла працювати на галицький ринок та в „запасний капітал" часів прийдешніх і в той спосіб хоч повільно розвиватися,— театр, що живе лиш „сьогодні", в момент демонстрації свого продукту перед глядачем, міг бути тільки таким, дати міг рівно стільки, скільки на те дозволяло йому „усмотрєніє" поліцайського участку. Тому то й бачимо, що, переживши період етнографізму й національної романтики, віддавши данину проповіді ідеалів легального народництва, цензурою обмежений виключно селянською тематикою, наш театр цього періоду дуже скоро звироднів також і в розумінні формально-естетичному, зайшовши у безвихідь примітивного й грубого натуралізму, прикрашеного душорозривними театральними ефектами на зразок „пожежі й обвалу хати" або „справжньої" крови на сокирі, що нею зарубали героя, натуралізму, що за його естетичну оздобу правили незмінні „пари танцюристів" з гопаком „під стелю". Ясно, що цей театр показався цілком безсилий, коли 1905 року став перед можливістю й необхідністю розв'язувати ширші й складніші завдання громадського та художньо-естетичного порядку.

А розв'язувати неминуче доводилось.

З 1907 р. в Києві на постійне оташовується театр на чолі з М. Садовським і М. Заньковецькою. В трупі збираються культурніші й молодші на той час сили, що намагаються

розсунути репертуарні рямці театру, хочуть поглибити й поширити прийоми акторської гри та художні можливості театру взагалі. З другого боку, в тому ж самому напрямі діють на театр Садовського й суспільні кола: різні культурні установи й товариства, преса, гуртки й окремі діячі вимагають, щоб театр став на рівень культурних вимог часу, щоб „доганяв сьогоднішній день". І коли згадати, що протягом 1907—1917 р.р. Садовський уперше на Україні виставив Винниченка, Лесю Українку, Франка, Олеся, Гоголя, Толстого, Островського, Андреєва, Шніцлера, Гайєрманса, Горчинського, Словацького, Ріделя, Шолом-Аша, Гордіна, кілька опер (Монюшка, Масканьї, Січинського, Сметани, Лисенка [1] — і все це поверх традиційного репертуару побутового театру,— коли знати, що громадянство складалося навіть коштами на окремі постави, як це було з „Камінним Господарем" Лесі Українки — то стане ясно, що за величезний був цей натиск зовні й з середини на театр Садовського.

Ідеали всіх цих стремлінь були, проте, нешироκі. Здається, не буде великою помилкою сказати, що весь той театральний актив (актори й громадянство) задовольнився б з того, щоб художньо дорівняти доброму провінціяльному руському театрові, яким був на той час театр „Соловцов" у Києві, і далеким недосяжним „синім птахом" для українського театру був на ті часи Московський Художній театр. Але ні Садовський — хоч і охоче він ішов на поширення репертуару, ані хтось із його сподвижників не здолали зробити цей театр, як вони того хотіли, справді сильним літературно-психологічним театром: і такий театр вимагав уже режисера, що вмів би організувати спектакль на основі строго дотриманої одности стилю, стилю, в якому не було нічого похожого на зразки побутового театру. Такого режисера в театрі Садовського не знайшлося, як не знайшлося й потрібної кількости вповні культурних, придатних для літературно-психологічного репертуару, акторів. І не дивно, що бували випадки, коли п'єси названих авторів знімалися після кількох вистав.

Тогочасний европейський і руський театр давно перед тим, задовго ще до війни, висунув на перше місце в театрі

[1] Деякі з цих авторів одночасно, або й раніш, ішли в галицькому театрі, але галицький театр розвивався в інших умовах, жив своїм особливим життям, тому тут скрізь я маю на увазі лише театр наддніпрянський.

режисера, як організатора суцільного, витриманого в своїому стилі, характері, в цілому задумі в деталях театрального дійства. Причиною цього було велике ускладнення завдань театру на початку XX ст., коли, з одного боку, на сцену почали проходити твори нових авторів, де засобами театру доводилось розв'язувати такі завдання, що їх раніш ніколи драматургія не ставила перед театром; коли, з другого боку, театр став боронити своєї незалежности, свого права на самоцінну театральність від претенсій літератури чи малярства посісти чільне становище в театрі. Словом, низка причин призвела до того, що режисер підкорив своїй волі колишнього „владику і князя" в театрі — актора і взяв собі провідну ролю. Ясна річ, цей час — час диктатури режисера — неминуче мусив настати й для українського театру. І він настав.

„МОЛОДИЙ ТЕАТР"

Нову сторінку в історії українського театру починає „Молодий театр". Постала ця організація в травні 1916 р., але рік вона працювала головно над питаннями теорії мистецтва та провадила закриту студійно-експериментальну роботу і вистав не давала. Остаточно в „Молодий театр" організація оформилась і почала давати спектаклі в вересні 1917 р.

Таким чином, дванадцять-тринадцять років тому український театр силою логіки свого розвитку ступив на цілком нові етапи й шляхи роботи. Внутрішньо й хронологічно цей процес збігається з Жовтнем і, набравши пізніше, в нових театральних формуваннях, широкого розмаху й інтенсивности, усвідомлює себе нерозривною часткою, одною з ланок великого соціяльного перевороту і справді стає його активним учасником і співтворцем. Та про це далі.

Ми не маємо тут змоги спинятися на вельми змістовній і повчальній історії росту й розвитку „Молодого театру" та говорити про ту боротьбу, що провадилась в його організмі [1]. Обмежимось небагатьма рядками про найістотніше. Ініціятори „Молодого театру" так характеризували тодішній театр: „Сучасний український театр — наслідок антиукраїнського

[1] Тяжким докором тим, хто може написати, і особливо тим, хто має змогу видати, мусять бути той факт, що в нас і досі немає спеціяльної розвідки про „Молодий театр".

режиму, це — недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон". „Молодий театр" відкидає цей театр; на своєму прапорі він пише:

„...творить і проводить в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б проявитись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не „україноφільської", а европейської, в національній формі, культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як в мистецтві театра взагалі, так в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціялізмом чужих культур".

Цей § 1 статуту „Молодого театру" занадто ясний і точний, щоб його потрібно було коментувати. Тут важно тільки підкреслити, що молодотеатрівці спочатку мислили своє діло як „театр для свобідної творчости актора" і заперечували не лише український, а й тогочасний руський ринковий театр і рішуче зрікалися послуг і руських і українських режисерів такого театру. Щоб осягнути накреслені завдання, насамперед треба було вчитись і вчитись. І „Молодий театр" завзято вчиться і техніки акторської, і театральної теорії. Своїм настановленням „Молодий театр" взагалі більше був студією, ніж театром. Курбас, головний режисер театру, перед відкриттям сезону 1917 р. писав: „Ми оснували студію. Признали і рішили, що стиль у формах мистецтва головне, що з ним зв'язане все проче... роботу будемо вести головно в студії, де будемо шукати форм, а репертуарний театр має бути полем, де наші досвіди находитимуть приміненнє. Починаємо, щоб могти самим учитись". Вперше в українському театрі були сказані слова про стиль, про европейську культуру, про потребу вчитися і не лишилися тільки словами. Ради „репертуарности" свого діла, цебто щоб притягти публіку й добути кошти, „Молодий театр" грає чимало банальних, літературно - психологічних речей, як „Чорна Пантера", „Молодість", „Гріх". Але не в цих поставах треба шукати акценту й значіння діяльности „Молодого театру".

Поклавши в основу роботи постулат грамотности, студіювання театральних стилів, „Молодий театр" хутко переходить до експериментів над формою. Виступивши війною проти

сучасного йому театру, цими експериментами він розкладає й нищить той театр. Після майстерних постав - стилізацій, як „Цар Едіп“, „Горе брехунові“, після студіювання театрального примітиву („Вертеп“), як одного з етапів на шляху досягнення нової форми, після екскурсу в безпредметно - естетичний театр („Ліричні вірші“ Т. Шевченка та вірші Тичини), що давало змогу будувати абстрактну чисту форму, „Молодий театр“ переходить до відшукання форми масового спектаклю, спектаклю, де увага концентрується не на акторі - індивідуумі, а на компактних масах учасників („Іван Гус“). Тут, в „Івані Гусі“, вперше також намічається експресіоністична техніка будови театрального дійства й організована динамічність форми.

Така приблизно була амплітуда формально - естетичного розмаху „Молодого театру“. Йому властива була активність світосприймання, він увесь час горів, шукаючи справжньої театральности й шляхів для українського театру, що заблудив був на роздоріжжях етнографічного натуралізму та погано скопійованого психологізму. Читач певно вже догадується, що „Молодий театр“, раз його робота набрала формально - експериментального характеру, не міг стати театром актора. І він ним не став. Положення — „театр для свобідної творчости актора“ — було відкинене. Колишнє твердження — „геть з повним підчиненням актора замислові режисера“ — дуже скоро забулося. „Молодий театр“, приведений до того непереможною логікою речей, став театром режисера.

Ми, проте, не переоцінюємо значіння „Молодого театру“ — занадто він був „молодий“ — головна маса його акторів тількищо вийшла з школи, його керівник щойно почав випробовувати себе на серйозній режисурі. Отже, широко розгорнутись робота „Молодого театру“ не могла, особливо коли взяти на увагу, що дефіцитність театру примусила урядові органи весною 1919 р. злити його з Державним Драматичним, а ще через чотири місяці бурхливі події громадянської війни взагалі припинили на довгий час усяку серйозну культурну роботу. „Молодий театр“ проіснував, таким чином, три роки, провівши два коротеньких сезони, давши за весь час п'ятнадцять постав. Потрібного резонансу робота театру за його життя дати ще не встигла. Але, хоч „Молодий театр“ і не встиг дати покоління майстрів, проте

„він,— як писав Курбас,— дав культурне настановлення, революційну зарядку, поставив ряд проблем і дав необхідну кількість знань і уміння своїм акторам до дальшої самостійної праці". З цього театру чимало вийшло видатних діячів нашої театральної й кінематографічної сучасности. І багато театральних організацій пізніше використовували репертуар, а почасти й методу „Молодого театру". Принципи ж, проголошені „Молодим театром", загартувавшись у горні громадянської війни, відродилися потім значно поглибленими в „Березолі".

ДЕРЖАВНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР

Після першого ж свого сезону „Молодий театр" здобув собі великі симпатії серед робітників, студентства, учнів, дрібних урядовців, кооператорів тощо. Не зважаючи на „молодість", „Молодий театр" був бойовою, мистецько-революційною організацією, чим викликав до себе велику ворожнечу й недовір'я з боку старшого консервативного покоління національної буржуазії, що його представники засідали в Театральній Раді гетьманського Міністерства Освіти; ці кола не спроможні були збагнути значіння роботи „Молодого театру". Крім того, ці шари суспільства, так само, як і маси київського міщанства, що українського театру потребували, але виховались на театрі Садовського, вимагали зовсім іншого, відповідного до своїх уподобань, театру — літературно-психологічного, з можливо ширшим репертуаром.

На задоволення цих вимог 1917 р. закладається „Національний театр" на чолі з М. Вороним (відомий поет, а також і режисер) та артистом І. Мар'яненком. Траплялись у тому театрі технічно чисті й грамотні постави режисера Г. Гаєвського, але більшість спектаклів були невдалі, репертуар сірий, тому жадних перспектив перед українським театром „Національний театр" не розгорнув і мусів умерти, щоб з осени 1918 р. дати місце Державному Драматичному Театрові.

Українська буржуазія стояла вже біля державного керма. Мистецькі прагнення її лишилися ті самі, що й за часів Садовського, але тепер вона мала змогу ловити свого „Синього птаха": Державний Театр ставиться на широку ногу, він має великі штати, на нього асигнують солідні кошти (тимчасом

молодотеатрівцям призначається образливо-мізерну субсидію), до нього набирається сильну, хоча й різношерстну трупу, де змішано було старих і молодих українських акторів з акторами-українцями з руських сцен. На директора-режисера покликано Б. Кривецького, режисером — О. Загарова — обидва школи Московського Художнього театру й обидва доти працювали в кращих столичних театрах академічного, по-теперішньому кажучи, типу. Основний репертуар театру: старі „літературні" п'єси — „Візник Геншель" і „Ткачі" Гавптмана, „Підпори громадянства" і „Примари" Ібсена, з українських — „Лісова Пісня", „Брехня" та злободенна „Між двох сил" Винниченка, з клясиків „Тартюф" і „Мірандоліна". В сценічно-режисерському трактуванні п'єс — психологічний реалізм руської довоєнної марки, щось середнє між Художнім Театром і Александринкою, — отже нічого нового, свіжого. З цього стилю трохи вибивалась хіба „Мірандоліна", що її поставив Загаров з більшим ухилом у театральність. Одначе в своїх постановних планах усі спектаклі позначено було печаттю доброго смаку й уміння, здебільшого й актори грали теж цілком грамотно. Загаров потроху вів також і педагогічну роботу, прищеплюючи акторам культуру розмовного літературного театру. При всьому бажанні тяжко ще щось сказати про внутрішній зміст роботи цього театру. І тяжко сказати, куди б він повернув, коли б хід подій не знищив і його так само, як і „Молодий театр". Літній штучний альянс (травень—серпень 1919 р.) цих театрів під фірмою „Державний Драматичний Театр ім. Шевченка", уже за радянськоївлади, не дав рішуче нічого — офіційно об'єднані театри внутрішньо не злились і кожен по черзі грав свої п'єси в спільному помешканні.

ДВА ТИПИ ТЕАТРІВ

Нам довелося довше спинитися на „Молодому" й Державному Драматичному театрах, бо їх робота — методи й принципи її — поклала великий слід, ніби визначила два основні типи українського театру на кілька років наперед.

Шлях, намічений першим: послідовний, органічний зріст на основі всебічного вивчення театрального матеріялу (чи то в мистецтві актора, чи в методах режисури), засвоєння вищих здобутків театральної культури минулого й вироблення на цій базі свого сценічного стилю, власної оригінальної

школи. Стиль театру виростає тоді, як рослина з грунту, з розуміння театром головного устремління своєї доби, її основного ідейного змісту та певного відношення театру до нього. В перспективі такої роботи — оригінальний самобутній театр, цінна вкладка в скарбницю інтернаціональної культури. Шлях, показаний другим: продукція на ринок, а через це — або пересаджування без особливо глибокої проробки метод і прийомів, вироблених іншими, або навіть вимушене використовування готових уже зразків, для максимального збільшення продукції. Така метода й виробниче настановлення не дають великих наслідків у розумінні утворення нових культурних цінностей, але театрам, що працюють таким робом, призначено виконувати іншу й дуже важливу соціяльну функцію — вони мають задовольняти потреби поточного дня, потреби широких мас глядачів, що вимагають сьогодні, зараз же відповіді на багато питань. І в наш час, час опанування трудящими культури минулого, значіння мистецьких установ другого роду особливо важливе — вони є той апарат, що його робота безпосередньо підводить маси робітництва й селянства до скарбів минулого.

Такі театри, як раніш „Молодий", тепер „Березіль" чи в минулому театр Кропивницького, це — мозок, центр системи, і іскри їх досягнень інші вже мають розносити в усі кінці. Тому театри першого типу — це театри культурно-політичних центрів, інші — посідають периферію.

Українському театрові в період 1917—1919 р.р. у новій політично-національній обстанові довелося в бойовому порядку організовувати свої лави, щоб виконати нове й велике історичне замовлення, але культурної традиції, як і готових кадрів для цього ще не було, тому цілком природно, що в певній своїй частині наш театр звернувся до способів прискореного нагромаджування свого культурного капіталу.

ТЕАТРИ ІМ. ШЕВЧЕНКА, ІМ. ФРАНКА, ІМ. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ

Три наші старіші периферійні драматичні театри — ім. Шевченка, ім. Франка та ім. Заньковецької — в більшій чи меншій мірі користають з таких способів і для того до останнього майже часу послуговуються інколи фахівцями з руського театру, багатшого на технічно-художні сили.

Театр ім. Шевченка, заснований у Києві в листопаді 1919 р., перейняв від Державного Драматичного, разом з іменем патрона й майном, також і репертуар, почасти й художнє настановлення. Головним режисером театру спочатку був той же Загаров, так само й акторський кадр театру в перші часи складався з акторів кол. Державного Драматичного. Але на протязі майже десяти років свого існування театр ім. Шевченка зазнав так багато змін, виніс стільки внутрішньої боротьби різних угруповань, нарешті природним ходом речей так змінився, що тепер у нього майже нічого вже не лишилося від його родоначальника. Театрові ім. Шевченка не завжди щастило. Лихо театру в тому, що він не має сталого й певного художнього керівництва — в цьому причина хитань театру, перманентних організаційних криз і того, що після чималого розквіту (1920 — 1925 р.р.) театр ім. Шевченка значно занепадає, як художня одиниця. За перших вісім років існування театру через нього перейшло більш як дванадцять режисерів часто діяметрально протилежних художніх поглядів і іноді невисокої кваліфікації, відціля — відсутність якоїсь певної художньої лінії й напрямку в театрі, строкатість репертуару. Але, ставши від сезону 1927—28 р. постійним державним театром у Дніпропетровському, театр ім. Шевченка почав виправляти свою лінію. В кожнім разі, організаційно цей театр — міцна одиниця і, мабуть, зміцниться, кінець - кінцем, і художньо. Це тим певніше, що в традиціях театру, в акторському його складі й величезному репертуарі багато здорових елементів, на яких може зростати дужий реалізм нових сьогоднішніх форм. За художнього керівника театру зараз є Д. Ровинський, що працює в театрі від самого заснування.

Року 1920 в Києві закладається історично - побутовий театр, що 1922 р. прибирає назву: „Театр ім. М. Заньковецької" — на честь геніяльної артистки, що її сороклітній ювілей саме тоді святковано. Театр у перші два роки зазнає різних організаційних змін і на початку 1923 р. з-за матеріяльної скрути виїздить на провінцію. Присутність тоді в Києві театру ім. Шевченка з його широким европейським репертуаром тримала театр ім. Заньковецької в межах побутово-історичного театру. Виїзд із Києва дозволив театрові розсунути свої репертуарні рямці, надто тим, що в провінційних містах не можна було вже обходитись одноманітним побутовим репертуаром. Таким чином, з'являються

в репертуарі театру п'єси сучасних авторів та переклади клясиків. Мавши на чолі талановитого організатора, тепер небіжчика, О. Корольчука, театр природним шляхом еволюціонував і зміцнів так, що з осени 1924 р. став державним театром Катеринославщини, де грав три сезони. Режисером у театрі працює весь час Б. Романицький, що з 1925 р., після смерти Корольчука, керує там і художньою частиною. Сталість режисури театру, а також те, що театр разом із своїми режисерами виріс і вийшов із побутового театру, визначило традиційно-реалістичний напрям театру ім. Заньковецької; тут дещо менше еклектизму, як по інших театрах цього типу. Організаційно театр також досить міцний, а це дає йому змогу повільно доходити форм культурного театру.

Одначе найдужчим театром того типу, що про нього йде мова, є театр ім. Франка, що існує вже дев'ять років. Головний режисер і організатор, пізніше завідувач художньої частини цього театру, Г. Юра вийшов із „Молодого театру", де був одним із режисерів „хлібного", як тоді звали, репертуару, що мав підсилювати невелику експериментальну продукцію театру. Цим пояснюється, що мало не всі п'єси репертуару „Молодого театру" і в його трактуванні пройшли в театрі ім. Франка в перші роки його існування. Потрапила до театру ім. Франка й значна група акторів „Молодого театру". Проте, хоч як це дивно може здатись, з принципів і настановлень „Молодого театру" театр ім. Франка не взяв нічого. П'єси використали просто, щоб мати більший репертуар. В найтяжчі роки — 1920, 1923 — роки громадянської війни й голоду, театр працює в дуже тяжких умовах мандрівного театру — про якусь викінченість роботи тут, звичайно, думати було годі. Все ж таки скоро театр імени Франка визначився, як театр психологічного консервативного (й безперспективного) реалізму; всі актори, за винятком двох-трьох, грали, як кажуть руські актори, „по старинке", голим нутром, або „нервом", так само „по старинке" — безстильно й безпринципово (в розумінні формальному), без якоїсь художньої думки ставлено й п'єси; справжнього художнього керівництва театр Франка теж не мав — це було ясно, і стало ходячою фразою говорити, що театр Франка „не має обличчя". В ті часи театр ім. Шевченка, де були постави Смірнова, Загарова й Бережного, стояв значно вище за театр ім. Франка.

Але на зимовий сезон 1923 — 24 р. театрові Франка пощастило добитися до Харкова; це різко змінило весь його шлях, дало величезний товчок до дальшого його розвитку. Мав театр чимало сильних темпераментних акторів, і це, крім мотивів суто організаційного порядку, було причиною того, що театр, не вважаючи на перший невдалий сезон, залишився в Харкові й надалі. В театрі після цього зміцнюють режисуру — до роботи закликають Б. Глаголіна.

Глаголін, як режисер — доволі цікава, своєрідна фігура. Актор і сподвижник сміливого експериментатора Меєрхольда та відомого в Росії знавця театру Н. Євреїнова, Глаголін пережив разом з ними захоплення і містичним символізмом, і занепадно-буржуазним естетизмом, а пізніше, в час революції вже, „приобщился" й до конструктивізму. Але, коли перші дві течії залишили в душі Глаголіна нестертий слід і змішалися там у дивний аромат ладану й порнографії, від конструктивізму він узяв одно — його поверховий ексцентризм і трюкацтво. А вигадник і штукар із Глаголіна, так само, як і знавець акторської техніки,— віддамо йому належне,— першорядний. Ясно, що відкрити перед театром ширші обрії, повести театр такий режисер нікуди не міг, але навчити актора бути вигадливим, інколи дотепним, навчити його живо й гостро рухатися (не по „Винниченко-Карпенківському"), ефектно й яскраво подавати фразу — взагалі розворушити актора — він уповні міг. І Глаголін сумлінно виконав свою місію у франківців, як також і в Одеському театрі. Не можна було найти режисера кращого, як трюкач Глаголін, щоб заманити недовірливого до українського театру харківського чи одеського глядача. Коли б Глаголіна не було, його варто було б вигадати. На протязі двох сезонів він зробив у наших театрах шість постав.

Крім того, до роботи в своєму театрі франківцям удається притягти на кілька вистав темпераментного художника, майстра яскравої фарби Ан. Петрицького. Все це змінило зовнішність театру Франка до невпізнання. Театр взагалі внутрішньо зріс за три сезони перебування в Харкові — в його революційно-культурному оточенні, в той же час і від Глаголіна франківці взяли все, що можна було взяти в нього доброго й потрібного. Кваліфікація актора значно підвищилась у наслідок серйозних студійних вправ. Оформились, кінець-кінцем, франківці в доволі гнучкий театр еклектичного типу — тут немає свого глибоко відчутого credo, точної

художньої лінії, але тут,— прекрасний апарат, міцно спаяне ядро і, після „Березоля“, найдужчі акторські сили, а також енергійний талановитий керівник-організатор Г. Юра, що впевнено й тактично веде хисткий театральний корабель, уміло обминаючи всі шхери й рифи, яких безліч є на шляху кожного театру. І, звичайно, після переводу „Березоля“ до столиці, тільки франківці могли змінити його на посту державного українського театру в Києві. У франківців часто й тепер ще працюють чужі режисери. З погляду розвитку театру, як суцільної художньої одиниці, в цьому, розуміється, мало доброго, бо це тягне за собою як ідейні хитання, так і формальну невиразність. Але доводиться з таким станом речей миритись, раз театр не витворив того, що зветься художньою школою, й не зміг виховати своїх режисерів, що з ним цілком би зрослись.

РОЗМАХ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖИТТЯ Й ДИФЕРЕНЦІЯЦІЯ ТЕАТРІВ

Перші ж місяці революції й національної волі збудили величезну акцію в усіх ділянках культури, так само і в театрі. Тут немає змоги давати повну картину гарячкового розгортання театральної роботи тих часів. Ми вихоплюємо лиш яскравіші й типові явища театрального життя в самому Києві, тоді політичному й культурному центрі України. Як широко тоді намагалися поставити справу культурного будівництва, свідчить той факт, що літом 1919 р., підчас другого приходу радянської влади до Києва, там було засновано одинадцять районних робітничих театрів. Окремо треба згадати про заснування того ж літа української музичної драми, до якої директорові й організаторові її С. Бондарчукові вдалося залучити блискучі, першорядні сили: режисерами — Бонч-Томашевського й Курбаса, балетмайстром Мордкіна, художником Петрицького при диригенті Багриновському. Уже перші постави („Утоплена“, балет „Азіаде“, підготовні роботи до „Тараса Бульби“ в режисурі Курбаса) свідчили, що за діло взялися люди з свіжими головами, що бачили нову справу в широкій громадській і мистецькій перспективі.

30 серпня 1919 р. відступила од Києва Червона армія — на другий день навалились денікінці. Під перехресним гарматним вогнем все завмирає на довгий час.

Роки 1917—1919 були періодом, коли уряди — і буржуазний, демократично-національний, і особливо радянський — давали щедру матеріяльну допомогу театрам, і ми вже бачили, як буйно почав розвиватися театр. Але, як у тому біблійському оповіданні, за цими „врожайними“ роками настали роки голодні. І час від осени 1919 р. до 1923 р. для театру, як і для всієї країни, був особливо тяжкий. Проте, матеріяльна скрута не могла спинити дальшого зросту театру, що так добре почався. Позбавлення театрів державної допомоги й невтручання урядових органів до організаційних форм театрального життя мало в тих умовах певні позитивні наслідки, а саме — воно допомогло природній диференціяції театрів по мистецьких напрямках та по зв'язку їх з попередніми театральними традиціями. Ми вже бачили, що в той саме бурхливий і голодний час постали до життя театри ім. Шевченка, Франка й Заньковецької. Але в ті ж роки виникають театри й інших ідейних і художніх настановлень — театри що свою формально-естетичну революційність відразу намагаються тісно й безпосередньо зв'язати з інтересами соціяльної революції.

ТЕАТРИ ІМ. МИХАЙЛИЧЕНКА, „КИДРАМТЕ“, „БЕРЕЗІЛЬ“

Перші спроби в цьому напрямі зробив заснований у листопаді 1920 р. театр ім. Г. Михайличенка, що його ініціяторами були троє акторів „Молодого театру“ на чолі з М. Терещенком. Основною й фатальною помилкою цього колективу, зробленою на початку його роботи, було те, що відразу він утворив фалшиву, нежиттєву штучно-надуману теорію про методу колективного театрального дійства, що твориться виключно акторами. Колектив акторів, за цією „теорією“, має особливим способом відшукувати тему „дійства“, що відповідала б одразу настроям і прагненням усіх членів колективу. Після цього колектив спільними силами мав вести всю драматургійно-архітектонічну розробку теми — цебто реалізувати її в словесному і театрально-дієвому матеріялі. Інакше кажучи, ввесь колектив разом і кожен його член зокрема мав бути „за все“ — нести відразу авторські, режисерські й виконавчі функції. Це мало нібито зробити актора вільним, ні від кого не залежним організатором свого мистецтва. Було в цій „плятформі“, як бачить читач, багато

безгрунтовного фантазування, анархічного в своїй основі. А до реалізації універсального „мистецтва дійства“ (так це звалось) було покликано людей, багато з яких ще не гаразд уміли підписати своє прізвище. На практиці ж, уже навіть у перших своїх роботах, театр ім. Михайличенка мусів відступити від своїх принципів і користався з послуг авторів, мав режисерів і т. ін. Надалі ж (через два роки) театр і зовсім уже забув за свій „колективізм“, перетворившися на театр з революційним репертуаром. Деякі з постав цього театру мали інтересну й гостру на свій час форму. А такий його спектакль, як „Універсальний Некрополь“ (за романом Еренбурга „Трест Д. Є“.), не менше був цікавий, як і Меєрхольдівський „Трест Д. Є.“. Наблизившись в останні сезони свого існування до форм виробничости, театр Михайличенка не зумів проте ані стати справжнім виробничим театром, ані провадити цінну експериментальну роботу, тому літом 1925 р. він був розформований.

Привідця й головний режисер „Молодого театру“ Л. Курбас після третього повороту радянської влади до Києва (грудень 1919 р.) збирає більшість молодотеатрівців і з їх участю робить у театрі ім. Шевченка, за співучастю його акторів, своїх знаменитих „Гайдамаків“ (березень 1920 р.), що прекрасно завершили всю попередню режисерську роботу Курбаса, синтезували його шукання безпредметної театральної форми з формою масового спектаклю, що послуговується експресіоністичним засобом будови дійства. „Гайдамаками“ цей режисер остаточно і в усіх колах завоював собі репутацію оригінального й сміливого новатора.

Влітку 1920 р. Курбас із згаданою групою однодумців і учнів, заснувавши „Кидрамте“ (Київський Драматичний театр), виїздить у район Білої-Церкви й Умані, де залишається більш як півтора року з молодотеатрівським переважно репертуаром. Там же Курбас показав і капітальнішу роботу — Шекспірового „Макбета“. Час „Кидрамте“ був антрактом між „Молодим театром“ і „Березолем“. У „Кидрамте“ йшов процес поглиблення й розроблення мистецьких принципів „Молодого театру“. Тут, зокрема, точніше вже накреслюються основи виховання актора-виконавця нового театру, бо в „Молодому театрі“, що встиг поставити перед собою тільки загальні проблеми театральної науки, цю спеціяльну галузь майже не зачіпалося. І наколи сьогодні

вже можна говорити про те, що „Березіль“ має власну оригінальну систему гри актора, що відрізняє його акторів од акторів інших театрів, то цю роботу розпочато саме у „Кидрамте“. „Кидрамте“ працював у районах фронтів громадянської війни і близько зійшовся з частинами 45-ої Волинської дивізії, що пізніше взяла шефство над „Березолем“, коли основна група „Молодого театру“ — „Кидрамте“ — 30 березня 1922 р. заснувала в Києві „Березіль“.

Не спиняємось зараз на „Березолі“, на всіх етапах його роботи — про „Березіль“ у збірці дано окрему статтю.

ОДЕСЬКА ДЕРЖДРАМА

З театрів, утворених в останні роки безпосередньо Наркомосвітою, вижив і скріпив свої позиції Державний Драматичний театр в Одесі (1925 р.). Самий факт заснування в Одесі великого постійного українського театру з сучасним репертуаром мав велике політичне й культурне значіння. Одеса довго перед тим не бачила ніякого українського театру, крім „горілчано-гопачного“. Маси робітництва, службовців і радянського суспільства в Одесі відчували гостру потребу в українському театрі, особливо після твердо взятого курсу на українізацію. З другого ж боку, добрий український театр потрібний був і на те, щоб переконати скептиків „інтернаціональної“ Одеси в тому, що українська культура — факт цілком реальний, а не вигадка, не політичний лише хід. І театр в Одесі з першого ж сезону справдив покладені на нього завдання й надії. Художнім керівником спочатку призначений був М. Терещенко. Першим спектаклем Одеського театру були „Полум'ярі“ Луначарського, ставив п'єсу Б. Глаголін; того ж сезону цей же режисер поставив і „Мандат“ Ердмана. Вище ми говорили про Глаголіна. Його „Мандат“ переобтяжений був трюками, проте експансивному одеситові заімпонувала зовнішня блискучість Глаголінських постав. В тому ж сезоні з великим успіхом пройшли: „Композитор Нейль“ (за Кавфманом), постава Терещенка і „За двома зайцями“, що ставив березільський режисер В. Василько-Миляєв. Таким чином, з першого ж сезону Одеський театр міцно став на ноги. З другого сезону, 1926 — 27 р., на завхуда було призначено Василька-Миляєва, до режисури, крім того, притягли московського режисера Вільнера.

Одеський театр взагалі обслуговується видатними художньо-керівничими силами. До всього того на Одесу кинуто було кращі акторські сили. Все це й допомогло театрові прищепитися на одеськім ґрунті.

ПІДСУМКИ

Коротко змалювали ми передреволюційний стан українського театру, показали генезу театральних формувань, що виникли на протязі 1916 — 1922 р.р., в загальних рисах прослідкували їх шляхи в час повної великих творчих змагань Жовтневої доби, схарактеризували по змозі їх сучасний стан. Трудно робити тут загальні підсумки, бо процес, ми бачили, ішов двома, зовсім несхожими річищами — европеїзації зовнішньої, запозичення форм і, з другого боку, ґрунтовного вивчення законів театрального мистецтва й діялектичного застосування їх до наших політичних, національних і культурних умов. Але, коли схематично, в досить грубих контурах, узяти театральний процес за вказаний період та порівняти його зі станом речей у театрі передреволюційному, то побачимо насамперед, що репертуарні рямці нашого театру надзвичайно розсунулись, після скромних, часто невдалих спроб Садовського поновити репертуар свого театру. В пореволюційному театрі міцно тримаються клясики — Софокл, Лопе-де-Вега, Шекспір, Мольєр, Бомарше, Гольдоні, Гоголь, ідуть автори XIX століття й сучасні — Гюго, Мюссе, Грільпарцер, Гавптман, Зудерман, Шоу, Ібсен, Шніцлер, Гальбе, Словацький, Жулавський, Кшивошевський, Г. Запольська, сучасні драматурги — Кайзер, Толер, Вітфогель, Потшер, Бергстедт, Чапек, Паньоль і Нівуа, Могем і Колтон, О'Нейль і ін., безліч іде перекладів з руської мови, найвизначніші з них — п'єси Луначарського, Ромашова, Ердмана, Треньова, Сейфулліної, Лавренєва, Фурманова, Кіршона. Само собою зрозуміло, що в той же час ставиться все, що є придатнього для сцени в українських драматургів старих і сучасних. Але характерна все ж таки та жадність, з якою після 1917 р. накидаються українські театри на п'єси европейських авторів. Це пояснюється, звичайно, не стільки потягом до раніш забороненого, як цілком зрозумілим бажанням вивести український театр з тупика селянськости, народництва й наївного натуралізму, ввести його в коло духовних інтересів народів

вищої культури і цим самим розкувати й актора та виховати нового актора, здатного передавати всіма засобами досконалої акторської техніки складний комплекс різноманітних почувань сучасної людини. Що потрібних п'єс, у достатній мірі змістовних і сценічних, в українських драматургів у цей час майже не було, то й маємо це масове пересаджування на наш кін п'єс світового репертуару і взагалі перекладних.

Відповідно до цього колосально пішов уперед за цей час і актор. І хоч іще й багато залишається зробити нашому акторству, проте в масі його вже не знайти хуторянської неповоротности акторів театру Садовського і їх наївної „щирости", за якою дуже мало було технічного вміння (ми тут, звичайно, не говоримо про визначніших майстрів дореволюційного театру, акторів ще школи Кропивницького, приміром, Левицького, Борисоглібську і ін.). І коли, як казано спочатку, для актора українського дожовтневого театру ідеалом був руський актор порядного провінціяльного театру, то тепер, коли цього ідеалу він уже здебільшого досяг, перед ним стоять багато вищі завдання: так опанувати акторську техніку, щоб могти виробити відмінну, оригінальну маніру своєї гри, виявити в ній своє національне обличчя, як його виявляє актор французький, німецький, руський. На цьому шляху стоїть у нас „Березіль".

Значно гірше стоїть справа режисури в нашому театрі. Режисерське мистецтво вимагає високого загального рівня культури та культурности людей, що за нього беруться, певних традицій, художньої наступности і т. ін. Всього цього нам дуже ще бракує. Тому в нас є режисери-техніки, що ставлять, власне, лише плянують мізансцени за певними трафаретами, і зовсім небагато між театральними робітниками ми маємо таких, що або вже є режисерами, або стоять на певнім шляху до цього.

Не можна також не підкреслити величезних заслуг наших театрів в ознайомленню найширших верств трудящих з театром, з драматичними творами світового значіння. Причини соціяльного й стихійного характеру виганяють наші театри в період 1919 — 1923 р.р. з великих міст на фабрики, заводи й копальні, на села, навіть на воєнні фронти. Здається, не було значнішого фабричного, промислового чи просто людніщого пункту на Україні, де б не побував один із вище-

названих театрів. Особливо великого значіння роботу в цьому напрямі зробив театр ім. Франка, що перший „звоював“ для нашого театру всесоюзну кочегарку — Донбас. На протязі трьох сезонів театр Франка з своєю філією побував у всіх закутках Донбасу. Великі театри з першорядними акторськими силами бували часом у таких місцевостях, де про театр стільки чули, як Виборний у Котляревського: „А що ж воно таке театр — чи город, чи містечко?“ Ця робота, крім ознайомлення мас із театром, вплинула ще й на підвищення рівня самодіяльних театральних і взагалі мистецьких гуртків, отже, поширила соціяльні функції театру.

Революція запліднила театр творчими шуканнями, волею до життя, жагою роботи. І справді, зроблено за цей час надзвичайно багато. Часто, говорячи про роботу якогось театру в окремому випадку, ми судимо її, може, занадто гостро, бо ставимо до неї такі вимоги, яких сьогодні даний театр задовольнити ще не може з об'єктивних причин. Коли ж розглядати таку роботу в певній історичній перспективі, коли взяти на увагу, що тут (якщо говорити язиком цифр) процентів на 75 все доводиться будувати наново, тоді тільки очевидним стане той величезний зріст і поступ, який зробив український театр у цілому й кожна його одиниця зокрема за час революції. Але це початок. Тут намічаються тільки контури тієї велетенської роботи, що стоїть перед нашим театром, як часткою культурного процесу, надалі. Технічно наш театр мусить піднятися до рівня кращих із сучасних театрів, він мусить збагатити свою творчу ініціятиву, стимулювати її, давати їй простір, він має підняти загальну культурність, культуру й техніку актора на велику височінь, як і взагалі має збільшити питому вагу акторської маси в театральному будівництві. Орієнтуючись на маси трудящих, він повинен виховувати їхні художні смаки й вимоги, піднімати їх культурно.

Це зробить наш театр органічним учасником будування великої інтернаціональної культури.

ПОБУТОВИЙ ТЕАТР

Як легендарний Марко Проклятий, тягне наша культура за плечима тяжку „торбу" побутового театру.

Свого часу цей театр відограв величезну культурно-політичну ролю, і сучасники повинні глибоко шанувати його майстрів-зачинателів. Їхній геній щонайпереконливіші, непереборні аргументи давав на те, що „не вмирає душа наша, не вмирає воля". Наперекір усякому великодержавному обскурантизмові, однак доводиться при всьому тому констатувати, що сьогодні цей театр, власне його мізерні окрушини, тяжкою колодою волочиться за нашими змаганнями вийти на широкі шляхи інтернаціональної культури.

В чому ж річ? Чому, наприклад, — беремо аналогічне явище у „сусідів" — московський Малий Театр, театр, витворений ліберальною буржуазно-купецькою традицією, — чому цей театр, не користуючись особливою пошаною сучасників за свою консервативну заскорузлість, все таки має змогу працювати і навіть відмолоджуватися, йому визнається певне „академічне" значіння? Чому в нас немає своєї „академічної" традиції? Щоб відповісти на це, пригадаймо, що русифікаторська політика хоч і не в силі була засипати джерел творчого духу нації, одначе вона, розраховано й методично, більш як двісті років глушила всі паростки національної окремішности й оригінальности. Факти відомі. Зокрема щодо театру ми знаємо, що ця політика всіх зусиль вживала, аби задушити все живе й позначене печаттю таланту в українській драматургії; що вона охоче пускала в оборот різну макулатуру Суходольських, Маньків і Колесниченок, і такі бездарні хуліганські твори, як перейняті монархічною тенденцією „знамениті" „Борці за мрії" Тогобочного (що, до речі, і сьогодні ще з успіхом виставляються по селах); що

на українській сцені можна було показувати тільки історичні або селянсько-побутові п'єси; що тут не дозволялося тих п'єс, які намагалися розв'язувати глибші проблеми свого часу. Все це, кінець-кінцем, загнало український театр у собачі суточки ганебної малоросійщини з її горілчано-гопачним драморобієм, з її славнозвісною гаркун-задунайщиною у виконавчій і режисерській умілості, з її цілковитою безперспективністю що до майбутнього. Отже, грунту, на якому театр міг би вдосконалюватись і відточувати свою майстерність, не було, всі шляхи до дальшого розвитку театру було перекопано. В такій атмосфері задихалося все живе й здорове, і тому люди талановиті, але які через своє національне походження не мали органічного споріднення з українською культурою, тікали з українського театру — досить назвати такі імена, як небіжчик Уралов (М. Х. Т.), тепер заслужені артисти — Б. Борисов (театр кол. Корша) і Дорошевич (театр ім. МГСПС), Розсудов-Кулябко. Перший період побутового театру (80 й 90 роки минулого століття) був тріюмфальним походом українського театру, що розцвів пишним цвітом великих талантів Кропивницького, Заньковецької, братів Тобілевичів, Затиркевич-Карпинської і ін., але потім він так і лишився прибитий на цвіту. Всі спроби Кропивницького й Старицького прорватися хоч би в европейську клясику, коли не в сучасність, натикалися на безглузде, жорстоко-тупе поліцайське „не было, нет и быть не может". І коли пізніш, після 1905 року, було послаблено цензурні утиски і для українського театру настала змога розсунути репертуарні рямці — він безсилий став перед новими завданнями, бо побутовий театр уже постарів і звироднів, не лишивши по собі значної культурно-мистецької традиції, не підготувавши зміни.

Нічого не лишалося, як констатувати сумний факт — визнати цей театр живим трупом. Це й зробив „Молодий театр". Але „Молодий театр" був авторитетом лише для невеликих національно-революційних груп, тому поховати побутовий театр у „всеукраїнському маштабі" він не спромігся. Навпаки, 1917 рік, принісши національну волю, у багатьох, хто не розумів, що побутовий театр уже скінчив свою роль, розбудив сподіванки на його відродження.

Після 1917 року чимало робиться спроб оживити побутовий театр. Тут насамперед треба згадати за „Державний Народній Театр" 1918 — 19 р.р. у Києві на чолі

з Саксаганським і Заньковецькою. Театр мав за завдання, крім українського історичного й побутового репертуару, виставляти ще й клясичні п'єси. Думалося цим способом поглибити й освіжити наш старий театр, поєднавши його з европейським клясичним театром. І справді, театр устиг показати, крім українських п'єс, „Розбійників" і „Урієля Акосту", але він не знайшов у собі сил, щоб боротися далі за право на життя. Іншим спробам цього роду, що пізніше, починаючи з 1920 р., роблено найчастіше в Харкові, також не щастило. Хоча одна з них розгорнулася була досить широко: 1921 р. був утворений у Харкові „Український Народній Театр", куди, крім старих акторів побутового театру, увійшло багато молоді. На чолі театру стояли І. Юхименко та Я. Мамонтов. В репертуарі театру були: „Гайдамаки", „Ткачі" й „Ельга" Гауптмана, „Ревізор" тощо. Проте, позбавившись з переходом до непу державної підтримки, театр розпався.

Нарешті, в сезоні 1926/27 р. в Харкові ще раз було зроблено солідну своїм організаційним розмахом спробу відродити побутовий театр — тоді було засновано „Державний Народній Театр". Організаторами були люди енергійні (директором — Г. Вольгемут), їм удалося зацікавити в справі деякі організації, і театр мав чималу матеріяльну допомогу, отже, міг утримувати значні, потрібні для театру подібного типу, штати — хор, оркестру, виконавчий склад для репертуару драматичного й співочого, а на окремі постави запрошував навіть видатних оперових співаків. Крім того, він одержав у своє розпорядження колишній цирк Грікке (на Ганчарівці), традиційне помешкання побутового театру в Харкові, що бачило колись тріюмфальні сезони Суходольського й Дікової. В репертуарі трималися настановлення, головно, на стару театральність, і тому тут були п'єси історико-романтичні („Бондарівна", „Богдан Хмельницький", „Оборона Буші"), співочі („Вій", „Запорожець за Дунаєм", „Катерина"), а також і сучасних авторів (Мамонтова, Кочерги, Улагай-Красовського). Одначе і в цьому театрі, що вже не міг скаржитись на брак уваги, недостачу коштів і т. ін., чим часто виправдували свої невдачі організатори побутових театрів — і в цьому театрі був зовсім безбарвний, безталанний його єдиний сезон. Театр хворів на анемію творчости й нерозуміння художніх завдань театру, що виступає на громадській трибуні в наші дні. Ми не згадуємо за зовсім уже нікчемну,

в стилі Гаркун-Задунайського, спробу організувати побутовий театр-халтуру (чомусь під назвою „театр ім. Блакитного"!) влітку 1928 р. теж у Харкові.

Отже, деякі з спроб оживити старий театр цілком правильно намагалися зробити це шляхом виходу до ширшого світового репертуару, але більшість їх, особливо ж ті, що робилися в Харкові в останні роки, обмежувалися пережовуванням старих, примітивних п'єс у трафаретних прийомах інтерпретації. І всім цим спробам завжди бракувало таких акторських і режисерських культурних кадрів, які б не тільки розуміли, а й уміли практично прокласти шляхи від романтичного етнографізму до клясики чи до оригінальних форм нового театру, що міг би для сучасної тематики використати простоту й барвистість форм старого театру, чи, як його ще звали, театру „живої людини". Остаточно розгубившись у нових обставинах, театр цього роду на Україні вже зникає, тримаючись тільки де-не-де силою таланту останніх його могикан ів.

І все ж вважати цей театр похованим ніяк не можна — існує ще приблизно тридцять п'ять труп з побутовим репертуаром, що грають здебільшого поза Україною, в інших радянських республіках. Існують ці трупи переважно на заробітки від вистав; не користуючись матеріяльною підтримкою установ і суспільних організацій, не несуть вони ні перед ким і моральної відповідальности за свою роботу[1]. Проте, не може бути сумніву, що якість цієї роботи дуже низька та що головною приманкою, на яку вони ловлять глядача, є все ті ж традиційні побутового театру співи, танці і чудернацький сантиментальний „малоросійський" побут[2].

І однак це не перешкоджає тому, щоб за межами України люди, незнайомі з справжнім станом речей, вважали такі театри за репрезентантів українського театрального мистецтва. В інтересах української культури слід би було, щоб наші урядові органи винайшли способи впливу на подібні підприємства.

---

[1] Самі ці колективи про свою роботу й своє становище завжди „скромно" мовчать. Тому, говорячи про них, доводиться користатися часто випадковими відомостями з приватних листів чи короткими інформаціями про них у руських театральних виданнях та будувати певні висновки на загальному знайомстві з театральною ситуацією.

[2] Інколи можна зустрінути ці трупи й на терені України; їх вистави наочно доводять, що це „мистецтво" вже вмерло.

Року 1924, в зв'язку з плянами ширшого субсидування театрів, у пресі жваво обговорювалась доля побутового театру. І особливо гарячого прихильника знайшов цей театр в особі драматурга Я. Мамонтова. Посилаючись на брак нового побутового репертуару, на соціяльну змістовність і сценічні якості старого репертуару та на те, що побутовий театр мав досвід „щодо правдивого та виразного виявлення життьових явищ", погоджуючись викинути з нього „зайві аксесуари і „побут" в лапках" [1], Мамонтов вимагав визнати право на життя цьому театрові. І хоча всі наведені Мамонтовим „за" справедливі, проте навіть у цитованій статті є багато більше аргументів проти побутового театру, — досить переглянути сторінки 33 — 37 збірки Мамонтова. Та зараз уже навряд чи потрібно полемізувати на цю тему. Головне, що після того була вже не одна спроба відродити побутовий театр, і жадна з них не вдалася. Про причини коротко сказано на початку статті.

Однак, це не значить, що всю роботу, ввесь досвід побутового театру треба пустити в непам'ять. Свого часу, в кращих своїх представниках, це був театр і блискучих талантів, і певної мистецької культури, отже й не можна так просто „розправлятися" з його спадщиною — вона не повинна (та й не буде) лежати мертвим капіталом. Але рішучу треба давати відсіч усім тим короткозорим, що намагаються „відродити" побутовий театр в усій недоторканості його колишнього „аромату", лише з деякою ідеологічною „дезинфекцією" [2]. Треба рішуче протестувати також проти цих малограмотних, сантиментально - романтичних забаганок, що відсутність розуміння сьогоднішніх завдань театру і свою творчу імпотенцію намагаються прикривати ім'ям когось із популярних діячів сучасности — „революційність" організаторів таких театрів починається й кінчається на тому, що вони привласнюють своїм театрам такі імена, як Петровського Г. І., Славинського (голова ЦК Робмису) або В. Блакитного.

Спадщина побутового театру полягає насамперед у репертуарі. Тут багато є п'єс історичних та історично - побутових, де можна знайти картини клясових суперечностей давніх часів; у багатьох п'єсах Кропивницького і особливо

[1] Цитати із збірки статтів Я. Мамонтова „На театральних роздоріжжях". „Книгоспілка", 1925.

[2] Вираз Мамонтова.

Карпенка - Карого талановито показано картини клясового розшарування й клясових протирічь, що наростали в українському селі після знесення кріпацтва і аж до революції 1905 р. Тут багато є соціяльно змістовного і цінного матеріялу. Але це власне тільки „матеріял". П'єси ці вимагають не „дезинфекції" — цього мало, тепер частково доводиться вже ламати і їх композиційну структуру і, головне, наново давати їм змістову „начинку", ідеологічне настановлення, лишаючи тільки майстерний їх драматургійний кістяк (так зробив, наприклад, „Березіль" з „За двома зайцями" і „Пошились у дурні").

Те саме стосується й до другої частини „спадщини" побутового театру — театральних принципів і театральних прийомів. Дещо з них (що саме — точніше це мають встановити спеціяльні науково - театральні досліди) повинно використати, але в переломленні вже сучасної театральної форми й техніки; це, звичайно, можна зробити лише руками талановитих нових режисерів. Що оригінальний мистець театру зможе трансформувати й показати в новому освітленні матеріял і дещо з прийомів старого театру — в цьому не може бути сумніву: в цьому переконують нас і п'єси Старицького й Кропивницького в „Березолі" і особливо шедеври театрального майстерства— „Гайдамаки" в інсценізації Курбаса та перша дія „Народнього Малахія". Або візьмім роботи О. Грановського, талановитого сучасного режисера „Державного Єврейського Театру" в Москві, особливо його постави: „200.000" і „Відьму", перероблену, осучаснену п'єсу Гольдфадена, драматурга єврейського побутово - етнографічного театру (той самий спосіб, що до нього звертався й „Березіль").

Всі ці роботи ввібрали в себе певні основи старого театру,— це ясно кожному, але національна стихія б'є з них ключем, вони так глибоко перетравили „старе", так органічно спаяли його з ідейними вимогами сучасности та з досягненнями нового театру, що так само ніхто не скаже, що це „побутовий" чи зроблено під „побутовий" театр. І це єдино правильний творчий шлях для створення театру, що має відображати сучасний побут. Жадних реставрацій і сантиментально - пасеїстичних замилувань. Критичний одбір придатних для сучасности елементів старого театру, раціональне використання їх для будови спектаклю, що кричить про сьогоднішній день, про нашу боротьбу, спектаклю, що прагне в майбутнє!

РОБСЕЛЬТЕАТРИ

Наша революційна дійсність витворила особливі форми театрального руху. На Україні, як ніде, здається, в радянських республіках, поширені театральні гуртки по селах. Приблизні обчислення Наркомосу показують, що по сельбудах і хатах-читальнях працює більш чотирьох тисяч гуртків; таким чином, театр починає бути дуже помітним чинником у культурному вихованні селянських мас. Ці драмгуртки — організації зовсім невисокої кваліфікації: в умовах села, звичайно, нема якихсь сил, щоб допомагали цю кваліфікацію піднімати, з другого ж боку, підвищення всякої мистецької кваліфікації може йти лише поруч із підвищенням загальної культурности й освіти. Та все ж таки драмгуртки, що перебувають у більших культурніших пунктах, як округові й районні міста, виявляють тенденції до переводу своєї роботи на професійні рейки.

Таким чином утворюються в нас робітничо-селянські театри — організації окружного або районного значіння й маштабу. Склад таких театрів мішаний — тут є і професіонали, і аматори більших здібностей та досвіду. Цікаво, між іншим, відзначити, що постають ці театри здебільшого по тих пунктах, куди не заїздять на вистави великі театри. Точно не можна встановити, скільки в нас є робсельтеатрів; в сезоні 1927/28 р. їх було тринадцять. До середини 1928 р. була тенденція до кількісного зросту цих театрів. Організовуючись у більшості випадків стихійно, з ініціятиви певних акторських чи аматорських гуртків, робсельтеатри за два-три роки досягли відносного „розквіту". Цю, безперечно інтересну, живу, ініціятиву, що криє в собі великі можливості художнього й політичного виховання мас, варто було якось підтримувати. Але цього не робиться. Правда, по

більших містах робсельтеатри було взято навіть на бюджет, що в Харківській, приміром, окрузі визначається солідною цифрою — 30.000 крб. на рік. Але в більшості округ місцеві органи на цю справу не звертають уваги, і з осени 1928 р. робсельтеатрівство починає занепадати, число театрів значно зменшується.

Одначе, відповідальність за занепад робсельтеатрівства несуть не лише органи господарчі, що можуть підперти цю справу фінансово, але не роблять цього, а також і на органи ідейно-керівничі. Для розвитку й підняття робсельтеатрів на вищий художній рівень у нас взагалі зроблено надзвичайно мало. Ці театри не мали жадного керівництва, жадного інструктажу, чи то в формі курсів, чи то роз'їзних інструкторів. Заповнювати всі ці прогалини покладено на журнал „Сільський театр", що видається з 1926 р. Тимчасом робсельтеатри відразу взяли широкий розмах у своїй роботі: вони почали давати різноманітний, майже такий широкий, як і в театрах професійних, репертуар: тут є й европейські клясики, і наші побутові драматурги, і сучасні українські автори та переклади з руської й европейських мов. А керувати роботою по реалізації такого репертуару в робсельтеатрах нікому — вони, з виїмкою двох-трьох, як у Харкові або Одесі, обслуговуються „режисерами" з аматорів або з молодих, недосвідчених, малокультурних ще професіоналів. Отже, зрозуміло, якої низької якости продукцію може за цих умов випускати робсельтеатр. Ця якість низька навіть у такому вже досить багатому своїми ресурсами театрі, як робсельтеатр Харківської округи; що ж тоді говорити про інші? Отже, зрозуміла та „криза" робсельтеатрівства, що її зараз спостерігаємо: головна причина цієї кризи, очевидно, в тому, що робота робсельтеатрів не задовольняє глядача, що вона загалом не піднімається над аматорський рівень.

Шкода було б, коли б робсельтеатрівський рух так і залишився відданим на власні сили — це, розуміється, призвело б його до повної дискредитації й розкладу.

Тимчасом, трохи уваги з боку органів ідейного керівництва, трохи матеріяльної допомоги від господарчих органів — і робсельтеатри можуть стати серйозним допоміжним знаряддям у системі всієї політично-виховної й культурної роботи, та в заходах по переведенню національної політики.

НОВІ ТЕАТРИ Й ПОГЛИБЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ РОБОТИ

Останній рік дав небувалий розквіт літературно-мистецької продукції на Україні — так кажуть цифри. Література росте безперечно з „власного кореня", розвивається припливом буйних творчих сил.

Трохи штучно, за допомогою „штучного годування" — чималих субсидій — розбухає й театр.

В наступному сезоні існуватиме вісім, а може й дев'ять великих державних театрів, цебто театрів, що за їх ідеологічний напрямок та за їх культурність (майстерство) належні державні органи мусять відповідати. Очевидно, ці театри насамперед мусять бути революційними.

До цього часу театром вповні революційним і разом із тим найкультурнішим у нас був „Березіль" у Києві. „Березіль" всіма сторонами намагається охопити проблему театру — серйозно працює над системою виховання актора, над питаннями впливу на глядача, обрахуванням досвіду, нарешті, над наукою режисури, не обмежуючись самим сумнівним інститутом режляборантства. „Березіль", логічно розвиваючи роботу, розпочату „Молодим театром", покищо лише один серйозно пробує перетравити у своїому творчому колективі культурну спадщину европейського театру, в той же час глибоко відбиваючи в своїх поставах патос революційної боротьби. Цінність роботи „Березоля" в тому, що він ніяких форм чужого театру не пересаджує на свій грунт механічно, що в кожному творі цього театру є жива й гаряча своя мисль, хоч, звичайно, не однаковою мірою яскраво всюди виявлена. Правда, в роботі „Березоля" завжди було сила організаційних промахів, що затримують йому нормальний розвиток; проте, для того, хто розуміє логіку розвитку театру на

Україні, ясно, що, як на початку революції тон і темп українському театрові дав кволий матеріяльно, але дужий правильним підходом до діла „Молодий театр", так через якийсь час і вплив „Березоля" позначиться на роботі всіх наших театрів. Це незалежно від того, що на той час, звичайно, виникне вже первоцвіт чисто пролетарського театру, з одного боку, та, можливо, революційно-селянського побутового театру— з другого.

Тому для глибокого органічного росту українського театру було б найкорисніше, коли б уже в цей момент „Березіль" міг дати в кожний театр хоч по одному режисеру своєї школи. Але „Березіль" цього зробити не може, а життя й інтереси культурного будівництва вимагають утворення чималої сітки театрів.

Як же заінтересовані установи виходять з трудного становища? До роботи в театрах закликається режисерів і акторів з російської сцени,— в кожному з театрів, крім, звичайно, „Березоля", буде такий режисер, а подекуди й два. Тут немає, на жаль, змоги зважити всі негативні й оцінити позитивні сторони цього факту. Спробуймо лише зробити одно застереження.

Всі товариші, що приходять з російського театру, незнайомі з українською культурою, мистецтвом, театром зосібна (від них не вимагається мінімуму з українознавства), не знають особливостей, характеру, того, мовляв, „духу", що відрізняє українського актора від усякого іншого в прийомах його творчости та її результатах, конкретно — не відчувають того, приміром, чим Кропивницький, Садовський, Заньковецька різняться від Варламова, Давидова, Савіної. Як і взагалі ці нові працьовники нашого театру незнайомі з етапами розвитку українського театру, з особливостями його культури. А це може негативно відбитися на шляхах його розвитку[1].

Отже, є небезпека, що багато з цих режисерів принесе в український театр ті універсальні штампи російської театральної провінції, що за їх допомогою фабрикуються сотні постановок на широкому просторі „от Вологды до

[1] Звичайно, це буде залежати від серйозности відношення до роботи того чи іншого товариша, що працюватиме „не за страх, а за совість".

Керчи", ті „випробовані" прийоми, що, як „готовое платье", прикидались раніш на Ібсена, Зудермана або Ришкова, а тепер „міряються" на Луначарського, Лернера та Ол. Толстого, ті трафарети, що, формуючись під натиском каси, нівелюють театр, роблять його сірим і безбарвним, вивітрюють з нього „бацили" всіх експериментів і напрямкових шукань, що йдуть десь на революційно-культурних верхах.

Ми маємо тут досвід. Пригадаймо роботу режисера великої ерудиції, що до того ж щиро й всебічно „українізувався" — О. Загарова. За ввесь київський період роботи (1918 — 1920 р. р.) тільки одну його постановку можна зарахувати в актив розвитку українського театру — це „Мірандоліну" Гольдоні. Передчасно робити висновки про працю найталановитішого „варяга" — Б. С. Глаголіна, але покищо вона мала тільки те значіння, що пробила серед широкого глядача в Харкові лід недовір'я до українського театру — правда, для одного сезону роботи це дужо багато.

Що ж з усього цього виходить?

Час подумати про підготовку досвідчених режисерів, потреба в яких буде зростати. Треба перемогти інертність і почати серйозне теоретичне та, поскільки можливо, і практичне вивчення світового театру, його ролі й значіння в різних соціяльних обставинах, студіювання по відповідних джерелах старого й етнографічного українського театру, проробку тих питань, що стоять перед театром сьогодні, в добу пролетарської диктатури, студіювання прийомів режисури, наукового вивчення глядача й засобів впливу на нього — словом, треба створювати в театрі атмосферу поглибленої культурної, а не лише професійної, роботи.

Життя, очевидно, дуже скоро висуне перед державними органами слідом за екстенсивним поширенням сітки театрів і потребу інтенсифікації, поглиблення творчої роботи театрів, а покищо треба самим готувати грунт!

(„Культура і Побут" 19/VI 1925 р.).

РЕВОЛЮЦІЯ І БІЛА СОРОЧКА

Часто можна не сумніватися в щирості певних шарів культурних робітників, коли вони говорять про своє бажання йти в передніх лавах будівничих і борців за майбутній соціялістичний устрій — вісім років революції багато дечого навчили і на багато дечого відкрили очі.

Зокрема не можна інакше як з довір'ям ставитись і до суб'єктивної чесности й щирости театральних робітників, коли вони декларують свою готовність до кінця бути революціонерами в своїй роботі, до кінця працювати з радянською владою до повної перемоги соціяльної революції.

Але об'єктивно найбільшим гальмом для театру й мистецтва взагалі на шляху до відбивання сучасности, до активної участи в післяреволюційній творчій роботі є насамперед консерватизм, психологічна прив'язаність до старих, уже віджитих, форм вияву. Це відчувається в усіх ділянках життя, в мистецтві і особливо в побуті. Друга ж перепона на шляху розвитку театру є відсутність наукової марксистської теорії мистецтва взагалі та невелика грамотність, а часто й безграмотність діячів театру, навіть в історії та теорії мистецтва своєї ділянки.

Перед нами журнальчик — „Шевченківці — Майстерня", ч. І, виданий Шевченківським театром у Полтаві. Цей орган, на думку шевченківців, має фіксувати досягнення експериментальної акторської та режисерської майстерні при театрі ім. Шевченка, заснованої 5 червня ц. р.

Приємно відзначити самий факт початку в професійному театрі експериментальної й дослідчої роботи: актив театру не задовольняється вже звичайною біжучою роботою на ринок, він хоче глибше усвідомити ті завдання, що поставив перед театром факт пролетарської диктатури в нашому житті.

Об'єднує й стимулює експериментальну роботу шевченківців керівник майстерні — режисер Л. Кліщеєв.

Як же вправляються шевченківці з поставленим собі завданням?

Декларативна частина журналу складається з нотаток Кліщеєва „До організації і плану роботи" (ст. 1) та редакційної статті „До декларації" (ст. 5).

І от тут доводиться сказати, що занадто вже абеткові й очевидні істини декларують шевченківці, приміром: „Актор мусить бути свідомим майстром у виробництві, удосконалювати себе у виробництві і тим самим удосконалювати виробництво". Або: „Абсолютно (до чого тут „абсолютно"? — Й. Ш.) театр є виховуючим і організуючим чинником культури мас". І ще: „В театрі актор є майстер, який через своє майстерство виконує в установлених театром формах ідеологічні завдання його", Все це схоже на знамениті істини: „Дніпро тече в Чорне море" і „коні їдять овес".

Боязко стає за робітників театру, коли подумаєш, що 1925 р. трюїзми, на зразок наведених, здаються їм такими новими й серйозними, що, на їхню думку, їх треба друкувати, та ще й з підкресленням (як це робить редакція журналу), боязко, бо Шевченківський театр ще ж не найвідсталіший.

Л. Кліщеєв хоче наближатися з своїм театром до фабричних та червоноармійських клубів, до сельбудів, хоче „піти шляхом гармонійного злиття в творчості з масою" (ст. 1). Наміри хороші — що й казати, але тут доведеться на початку яскравіше виявити соціяльне обличчя театрального колективу, бо керівник майстерні вважає, що, „зібраний... з соціяльно різнородніх елементів, але в організації своїй — клясово-суцільний (! — Й. Ш.), склад театру позбувся „аполітичности", а декларація на ст. 5 одверто признається, що „клясовий схил... в акторі й досі не набрав окресленості і певности через... ті пережитки, з якими старий актор увійшов до театру доби революційної", та що „актор і зараз є міжклясовим, прослойочним елементом"...

От і зрозумій тут щонебудь!

Правда, шевченківці жагуче прагнуть національного театру, але ні писання керівника майстерні, ані всі інші статті не говорять докладно, якими шляхами до такого театру йти та яким він має бути.

„Театр неминуче співзвучний революції“ — запевняє декларація шевченківців, але прочитай маленьку, на тридцять п'ять рядків, статтейку О. Мішти „Сім“, що їй редакція прихильно відвела всю сьому ж сторінку журналу, і в тебе голова запаморочиться від „співзвучности“.

Бачите, у лютому 1926 р. (див. ст. 3). ніби - то минає сім років існування театру ім. Шевченка, і шевченківці готуються до ювілею. Здавалось би, що „сім“ — такий же умовний одрізок часу, як і ті, що міряються цифрами з нулем або п'ятьма наприкінці і що шевченківці мають повне право влаштовувати собі семирічний ювілей. Але ось як обгрунтовують шевченківці пером Мішти свій намір: „...бо „сім“ — це цілість, закінченість, освячена сивим побутом України“[1]) і „наших сім років — це тиждень історичної путі, що пройшли від великої неділі...“ і далі: „Од понеділка... прийшли до суботи... аби підготуватися до неділі... аби надіти білу сорочку надхнення“... і ще: „Свято неділі — це великі дзвони і хори наших голосів, що проспівають новий псалом“[1].

Господи, воззвах к тебе, услыши мя!

Шевченківці покажуть себе невдячними, коли у „велику неділю“ свого ювілею не подарують театральному псаломщику, О. Мішті, поверх білої сорочки, ще й новий стихар — не співати ж нових псалмів у драному пальті! Сподіваючись, очевидно, на такий подарунок, Мішта вже заздалегідь вигукує:

„Од понеділка до понеділка
Добра горілка в багаті жнива!“

Ні, прочитавши „Шевченківців“, ніяк не можна повірити їм, що „театр... разом з революцією вступає в будову нового укладу соціяльного життя“ (ст. 5).

Наші театри, замість відбивати „інтереси клясової культури пролетаріяту“ (там же), ще часто й часто виспівують різних псалмів.

Ні, товариші шевченківці й товариші актори взагалі, коли бажаєте „освітити, зрозуміти, розтлумачити театр з погляду клясової ідеології пролетаріяту“ (ст. 1), то менше оглядайтесь на „сивий побут“, не поспішайте „омити руки

[1] У цитатах із статті Мішти — підкреслення скрізь мої. Й. Ш.

від пороху старого" (це ж „старе" — сім років вашої роботи в революції, що мусили ж вас чогось навчити!) щоб „з чистим тілом та душею далі рушити"...

Не слухайте лисих і тілом і душею паламарів!

Надівайте не „білу сорочку надхнення", а звичайнісіньку робочу блюзу і беріться за грамоту — і за марксистську грамоту, і за спеціяльно-театральну грамоту, і, нарешті... просто за грамоту, бо не можна ж писати, приміром, так: „інтерпретацію... репертуару буде пристосовано до виховання акторів в напрямку сучасної форми загальноевропейського театру — в фарбі індивідуального та національного співчуття" „відносно фізичного оформлення постановок — театр веде переговори з композитором..." (ст. 10); „п'єса цікаво построєна на психологічному монтажу глядача" (ст. 9).

Ще раз — вчіться, товариші, бо у ваших писаннях, з погляду якого завгодно монтажу, ні чорта не розбереш, і ніякі тут „фарби індивідуального та національного співчуття" не допоможуть!

(„Культура і Побут" 20/IX 1925 р.)

ЗА РОБІТНИЧИЙ ТЕАТР

На шляхах свого розвитку українському театрові протягом трьох сезонів (1917—1919 р. р.) скорочено, подеколи кустарно, майже у вигляді шкільних екзерсисів, довелося проробити значну частину тих експериментів, тієї формально-деструктивної роботи, що точилася в російському театрі з 1905 р.

Що б там не було, але в революцію український театр увійшов уже формально озброєним, хоч правда, не міцною й не прогартованою як слід зброєю.

Після перших виступів „Березоля" (сезон 1922—23 р.) стало ясно, що в українськім театрі відбуваються глибокі органічні процеси, що мусять вивести його на нові шляхи, паралельні з тими, що після Жовтня 1917 року прокладаються в соціяльному будівництві. І хоч не всі течії в українському театрі достоту виявили себе, хоч плівка майстерства у нашому театрі ще дуже тонка й крихка, але в такий час ми живемо, що не можемо довго зупинятися на одному місці для зміцнення своїх здобутків, а мусимо брати все нові й нові позиції.

Тому зараз слід торкнутися іншого питання, що його час уже поставити на чергу нашого театрального дня.

Говоримо про організацію робітничого театру, цебто театру, що: а) за глядача має робітничу масу, б) у виборі репертуару виходить із тих вимог, що ставляться у нас до всякої культроботи серед пролетаріяту: цілковита ідеологічна витриманість продукту, його художність, близькість та зрозумілість змісту масам, відбивання в творах актуальніших потреб часу, в) в оформленні, використовуючи здобутки сучасного театру, шукає разом з тим і своїх засобів до того,

щоб наблизити п'єсу до глядача, зробити її найбільше для нього „поживною".

Політична потрібність і цінність театральної організації цього типу очевидна. Українізація не за буквою декрету, а в живій її суті може, очевидно, здійснитись лише при засвоєнні пролетаріятом здобутків української культури. Робітничий театр — один із найпевніших шляхів до того, щоб у формах, позбавлених і тіні примусу, втягти пролетаріят у „споживання", а значить, і творення культури.

Зрозуміло також, що, проводячи й поглиблюючи диференціяцію поміж сущими театральними угрупованнями, організація театру з чіткою установкою на пролетарську авдиторію дасть величезний стимул нашим революційним театрам до поглиблення, до інтенсифікації їх творчої роботи, до яскравішого означення їх облич.

Теж важливо в цій справі й те, що цим шляхом ми почнемо підготовку нових кадрів українського акторства, поволі втягаючи в його лави робітничу молодь.

Для здійснення цього завдання маємо базу в харківських робітничих районах. Попередні сезони, коли в цих районах грали трупи, складені за принципом професійної досвідчености акторів, показали, в яку прірву брудної халтури й репертуарного мотлоху спускаються такі трупи. Досить нагадати нашим читачам рецензії у „Вістях" на вистави цих театрів у жовтні — грудні минулого року.

Маючи базу й працюючи зимового часу у Харкові, весною й літом робітничий театр мусить „відчитуватись" у своїх досягненнях перед робітництвом Донбасу та інших промислових центрів УСРР.

Можна бути певним, що й питання репертуару робітничого театру теж розв'яжеться, хоч і не без труднощів. Тут маємо дещо з репертуару Ленінградського „Красного театра", можна зробити кілька інсценізацій з авторів, що малюють клясову боротьбу, а також взяти в роботу з оригінальних українських творів речі, перейняті щирим революційним патосом, як, наприклад, „97" Куліша, „Fata Morgana" Коцюбинського.

На перший сезон вистачить вісім-дев'ять п'єс.

Введення до репертуару „селянських" революційних п'єс диктується тим, що складений таким способом репертуар задовольнятиме потреби тієї частини пролетаріяту, що з тих

або інших причин не порвала ще з селом, відповідатиме завданням змички міста з селом, а також і вимогам певної послідовности в розвитку форм українського театру.

Організацію театру треба починати тепер. Утворення цього театру — справа серйозна й заслуговує уваги в більшій мірі, ніж проєкт заснувати революційно-побутовий театр на чолі з акторами театру етнографічного, що про нього (проєкт) недавно сповіщалося в харківських газетах.

(„Культура і Побут", 28/VI 1925 р.)

ДЕРЖАВНИЙ ЧЕРВОНОЗАВОДСЬКИЙ ТЕАТР

Визначною подією театрального життя було заснування восени 1927 року стаціонарного театру в Червонозаводському районі міста Харкова — Державного Червонозаводського театру[1]. Його засновано в головному робітничому районі, де мешкає біля ста тисяч робітників найбільших харківських заводів. Коли згадати, що досі робітництво знало лише старотрадиційний побутово-народницький український театр, що з новим театром, який насаджується на Україні ось уже десять років, воно майже незнайоме було,— факт заснування нового театру, що має за завдання виставляти новий репертуар, набуває не лише культурного, а й політичного значіння. Відтепер робітництво вступає в безпосередній зв'язок з революційною українською культурою, воно стає чинником, що не лише впливає, а й безпосередньо творитиме нові культурні цінності.

Нова театральна організація мала, отже, відограти велику ролю, тому до цієї справи поставилися з належною увагою. Але коли завдання нового театру було видно в загальних контурах, то спочатку неясні були організаційні форми нового почину. В організації театру було припущено певних компромісів. Трупу в більшій частині складено було з робітників кол. Державного Народнього театру — організації, що не мала ні якихсь здорових традицій, ані певного настановлення щодо завдань театру сьогоднішнього. Така група акторів не могла, певна річ, бути міцним фундаментом для нової організації, що на неї покладалося такі серйозні,

[1] Спочатку, в першому своєму сезоні, театр звався — Державний Харківський театр.

відповідальні завдання. І лише на провідну верхівку в театрі було закликано акторів дещо вищої фахової культури та глибшого розуміння завдань, що стоять перед театром і мистецтвом сьогодні.

Так само і в складанні режисури нового театру з першого сезону трудно було дотриматися певної лінії в тому розумінні, щоб узяти курс на режисера певного напрямку чи школи мистецької. Цього не можна було зробити вже хоч би через одно те, що до останнього часу ще не вповні ясні були ті шляхи репертуарні, ті методи й форми мистецькі, що могли б претендувати на найбільший успіх у робітничого глядача. Тому, формуючи режисуру, мали вжити методи експерименту. Досить сказати, що в театрі передбачалося давати постави Курбасові, Загарову, Василькові, Кліщеєву, Юрі і ін. І хоч не вдалося всіх цих „експериментів" здійснити, проте режисура в театрі була досить строката. Та, може, найтяжче відбилося на першому сезоні театру те, що тут не було фактичного художнього керівника, значить, не було й більш-менш певної художньої лінії.

Отже, перший сезон Червонозаводського театру значною мірою був відданий на волю театральних „стихій". Тенденції натуралістично-побутові позначилися в театрі такими поставами, як старовинна „Суєта" і трохи модернізований стародавній „Розбійник Кармелюк" Л. Старицької-Черняхівської. Смаки й уподобання театру літературно-психологічно відбилися поставами „Гріха", „Седі", „Вовчої зграї", „Пурги". В поставі всіх цих п'єс, крім почасти „Пурги", звичайно, не могло й мови бути про якісь нові підходи чи про трактування їх з погляду вимог і завдань, що стоять перед театром сьогодні,— все це були постави, що або мали промовляти до серця глядача зворушливістю нафталінових традицій, або ж давали змогу збільшувати кількість постав, коли траплялися неминучі у новому ділі кризи.

Дуже скоро, однак, виявилось, що ввесь оцей репертуар може придатися лише для заповнення прогалин, що утворюються в новому театрі, між тими п'єсами, що справді відповідають живим сьогоднішнім потребам і смакам, які часто тільки неясно відчуваються і вловлюються. Кінець-кінцем, у результаті роботи цілого сезону вияснились ці вимоги — це „замовлення" глядача на п'єсу соціяльну, виразно офарблену в колір революції.

Початок сезону 1927/28 року в усіх взагалі українських театрах ішов під гаслом: „нова оригінальна українська п'єса". З цим же гаслом виступали й харківські театри. Інша річ, що з різних причин (так завжди буває) це гасло зреалізоване було в невеликій мірі. Проте починали сезон саме такою п'єсою — це була „Республіка на колесах" Я. Мамонтова. „Республіка на колесах" — досить веселий політичний фарс, трохи проте розтягнутий. П'єсі не пощастило в режисурі, її поставили як побутову комедію.

Проте, може, через те саме, що п'єсу було трактовано у звичному для більшости трупи плані, вона зовсім добре розійшлася між акторами. Театр одразу показав, що він має кілька і яскравих, і досить гнучких акторів.

Прем'єра театру, а також постава нової п'єси Левітіної „Банкрот", не виявили симптомів особливої заинтересованости глядача новим театром. Це мало серйозний, негативний вплив на дальший репертуар. Театр починає кидатись від одної п'єси до іншої: романтична мелодрама „Лукреція Борджія" Гюго заміняється нашою „Суєтою", якій на зміну приходять „Гріх" і „Седі", соціяльно вже застарілі. В цю нещасливу для театру смугу попадають і такі п'єси, як „Пурга" і „Любов під берестами". В цих п'єсах, особливо в „Пурзі", зачіпається, в кожнім разі, актуальні на сьогоднішній день питання, та й поставлено кожну з них театрально і вповні виразно, але з зазначеної причини пройшли вони малопоміченими в репертуарі.

Найтяжчими були для театру перші два місяці. Проте вже з нового 1928 року театр починає завойовувати глядача солідністю й серйозністю роботи над п'єсами, — одвідування театру зростає, доходячи часто вже до 70 — 75%; справжню ж свою лінію театр найшов у другій половині сезону, особливо коли було поставлено „Підземну Галичину" Ірчана, „Розлом", „Заколот". „Розлом", п'єса Лавренєва, твір не безсумнівних художніх якостей. Але є в цій п'єсі велике піднесення революційної патетики, яскравий образ сильного проводиря революційних матросів — Артема Годуна. П'єса кінчається відтворенням незабутнього в історії революції моменту — походу „Аврори" на Петроград, і це забезпечує „Розломові", попри всі його формальні хиби, незмінний успіх, звичайно, в тому разі, коли театр перейметься щирим патосом п'єси. Режисер Кліщеєв, що не без успіху виступав уже й раніше

в сезоні („Любов під берестами"), і тут знайшов свіжі, далекі від трафаретів і звичних зразків засоби, щоб надхнути і виконавців, і ввесь спектакль живим захватом, щоб дати йому небанальну форму романтично-революційного спектаклю. „Розлом" відразу й помітно підняв „криву" успіху театру — морального й матеріяльного.

І, нарешті, хорошою „кінцівкою" репертуарною був виставлений перед закриттям сезону „Заколот" Фурманова. Обидві ці п'єси — „Розлом" і „Заколот" — ясніш накреслювали перед театром шляхи, що ними треба йти в справі винайдення потрібних сучасному глядачеві п'єс. „Заколот" („Мятеж") Фурманова — річ, зроблена з матеріялу напівбелетристичного, напівмемуарного. Але небіжчик Фурманов, бувши учасником подій, про які пише, занотував у своїх мемуарах сцени, напоєні величезним революційним ентузіязмом, повні драматичного напруження. П'еси з подібного матеріялу — іскри, що завжди запалять порох революційного ентузіязму пролетарського глядача.

Ставив „Заколот" реж. Смірнов. Масовим сценам в „Заколоті" відведено значну ролю, і їх уміло зорганізовано в спектаклі. Коли в цілому „Заколот" і не був викінчений у такій мірі, щоб його визнати за вповні бездоганну мистецьку роботу, то, в кожному разі, це був міцний з боку темпу, суцільний в розумінні спаяности окремих частин спектакль. Більшість акторів довели своєю грою в „Заколоті", що вони вже цілком підготовлені до монументального революційного спектаклю.

Хто знає, як би повелося Державному Харківському театрові, коли б дирекція з перших же місяців не почала притягати увагу громадських кіл і, головно, комсомольських осередків до справи розвитку театру. Інформації й доповіді про роботу театру безпосередньо на заводах, художні наради театру з представниками професійних і громадських організацій та преси, вечори змички театру з глядачем, обговорення окремих постав і всієї роботи театру в цілому — все це разом, при сумлінній роботі самого театрального колективу, допомогло популяризації театру, притягло до нього увагу широких елементів робітництва. Це виявилося в тому, що театр почали одвідувати робітники з сім'ями, і особливо в тому, що дуже зріс на протязі сезону попит на постави з боку організованого глядача: коли в перший

місяць роботи театру не продано жадної вистави організаціям, то на другий місяць театр уже мав п'ять таких вистав, а в останній — шістнадцять. І особливо втішні симптоми для дальшого розвитку українського театру в робітничому районі маємо в тому, що перед закриттям сезону представники районних організацій ЛКСМ, зібравшись на нараду в справі сприяння театрові, ухвалили своєю ініціятивою перевести цілу низку різних заходів в справі обладнання театру.

Так при активній допомозі самої пролетарської маси росте й зміцнюється новий осередок революційного театру в робітничому районі. Протягом першого вже сезону справа організації українського робітничого театру здобула собі визнання й довела свою життєздатність.

В той час, коли здається до друку ця збірка, другий сезон Державного Червонозаводського театру ще не починався. Але становище нового осередку пролетарської української культури безперечно зміцніло, про це говорить хоч би той факт, що на другий сезон театр здобув художнього керівника — кол. завхуда Одеської держдрами В. Василька, що за кілька років роботи в „Березолі" та в Одеському театрі зарекомендував себе режисером достатньої сценічної ерудиції й хорошого відчуття театральности; режисером, якому не чужі й досягнення нового театру. До того ж дирекція театру одержала достатні кредити на свою роботу й забезпечує цілорічним утриманням штати своїх співробітників. Таким, чином, у театрі утворено умови для серйозної роботи. І в другий сезон театр вступає з широкими планами інтенсивної художньої роботи, кількісно значної продукції й поглиблення зв'язків з найбільшими столичними заводами, звідкіль Червонозаводський театр черпає кадри своїх глядачів.

„ВЕСЕЛИЙ ПРОЛЕТАР"

В сезоні 1926/27 року утворено в Харкові новий театр під назвою „Веселий Пролетар". Насамперед треба відзначити, що театр цей утворив ВУРПС, на кошти якого, разом з допомогою ХОРПС, театр досі (до початку зимового сезону 1928/29 р.) утримувався.

На новий театр було покладено завдання своєю роботою бути за зразок численним робітничим драмгурткам, що існують при кожному клубові й не мають свого „центрального" — в розумінні і репертуару, і його подачі — театру, що на нього клубні драмгуртки могли б у своїй роботі орієнтуватися, як на певний мистецький зразок. Скільки найцінніше, найважливіше в роботі клубного робітничого театру т. зв. „малі форми", то „Веселий Пролетар", театр, що мав бути за зразок для цих гуртків, мусів головну увагу зосередити саме на „малих формах". Під знаком відшукання, поширення й загострення сценічної подачі цих „малих форм" і пройшли перші два сезони роботи театру. Проте вже з першого ж року театр виявив певні тенденції зросту й життєздатности, тому скоро він став думати про поширення своєї мистецько-виробничої бази, про те, щоб розсунути рямці лише „веселого" театру: в репертуарі театру уже першого сезону ми зустрічаємо суцільну п'єсу (правда, побудовану на утилізації „малих форм") „Шпана". Наприкінці другого сезону театр знову дає велику п'єсу — „Пошились у дурні" Кропивницького з поновленим текстом і драматичні мініятюри-інсценізації новель В. Стефаника.

В формах суто малих театр зробив інтересні спроби сценічного оформлення п'єс-мініятюр та естрадних танцювальних, співочих і оповідальних речей. В цьому безперечна заслуга „Веселого Пролетаря". Хоч продукція театру була не

завжди досконала, хоч його естрадні нумери й не могли б витримати суперництва з роботою професійних естрадників, але перевага роботи „Веселого Пролетаря“ в тому, що його естрада — це зразки нової радянської естради. Крім того, театр, як сказано, взявся за зовсім не зачеплену в нашому театрі галузь — розробку п'єс-мініятюр. Уже робота, виконана на відкриття театру — „Катавасія“, показала, що тут перед театром і багаті невичерпні можливості, і вдячний ґрунт, в розумінні попиту на такого роду продукцію з боку глядача. Так у малих п'єсах та в нумерах естрадних, як і в постановах більших — „Шпана“, „Колотнеча“, „Туди й назад“, „Пошились у дурні“ і ін.— „Веселий Пролетар“ за вихідний пункт має досягнення й позиції революційного театру з усім тим, що характерне для цього театру: насамперед — культура жесту, підкреслена чіткість зовнішнього рисунку, настановлення на майстерність і розрахованість роботи актора та на технічну її чистоту, а не на переживання.

Великий плюс „Веселого Пролетаря“ в тому, що він має добірний художній склад,— це все молодь, що ледве зійшла із шкільних (спеціяльних шкіл) лав; ця молодь ставиться до роботи з великим ентузіязмом. Отже, для нової справи, якою є „Веселий Пролетар“, театр має, безперечно, придалий матеріял. Досі ще не було в „Веселому Пролетарі“ таких постав, щоб яскраво й суцільно визначили обличчя цього театру, як театру малих форм, одначе, цього трудно досягти одразу, поки театр не вилився й не оформився в одиницю, ідейно й формально цілком уже виразну. На перешкоді роботі театру стояло також і те, що до останнього часу він не мав досвідченого й відданого керівництва.

Але й перед цим театром — цікаві перспективи, тим інтересніші, що ділянка цього театру — ділянка ще майже не зачеплена і, в кожнім разі, не розроблена.

„БЕРЕЗІЛЬ“

„Молодий театр“, ми бачили, був реакцією як на старий етнографічно-побутовий і історичний театр з його романтизуванням минувшини, з його народницько-україно-фільським замилуванням у селянському побуті та в декоративній етнографічності, так і на прилизано-помірковані спроби европеїзації, запроваджувані опікунами мистецтва з Центральної Ради. „Молодий театр“ розпався на кілька груп. Одна з цих груп і засновує 30 березня 1922 року „Березіль“.

Кілька слів насамперед з приводу назви „Березіль“. Березіль (березень) — назва першого місяця весни. Восени 1923 року „Березіль“, починаючи видавати двотижневик „Барикади театру“, епіграфом до цього видання узяв такі слова норвежця Б. Б'єрнсона:

„Я вибираю Березіль,
Він ламає все старе...
. . . . . .
Я вибираю Березіль
Тому, що він буря,
Тому, що він сміх,
Тому, що він сила,
Тому, що він переворот...

Або, сухою мовою публіцистично-декларативної статті кажучи: „Березіль — проти академізму, проти естетства і проти безграмотности. Березіль — проти всякої флегматичности й сонливости“ („Барикади театру“, № 1).

Ось з такими тенденціями й настроями заявляє про себе „Березіль“, виступивши з своїми першими роботами. Але в офіційному статуті ці настрої згучать ще інакше:

„... „Березіль“ є об'єднання осіб, що признають Жовтневу революцію фактом здійсненим і позитивним і

бажають свою працю... направляти на переможення дореволюційних психологічних остатків і на покладення основ нової культури на підвалинах нових соціяльно-економічних відносин, які доцільно встановлюються диктатурою пролетаріяту".

З одного боку, бунтарсько-богемна фразеологія про бурю, сміх, руйнування старого і т. ін. з другого — якесь непевне „признання" Жовтневої революції. Як у дзеркалі, в цій декларації-статуті видбивається той шлях, тяжкий і довгий, шлях боротьби й хитань „між двох сил" соціяльних, що його пройшла українська дрібнобуржуазна інтелігенція після Жовтня 1917 року. Ніби, щоб упевнити себе в тому, що стояти на роздоріжжі більше не можна, що треба, нарешті, зробити рішучий вибір — з ким бути, написано тут про „здійсненість і позитивність" факту революції. Аж п'ятий рік повинен був піти Жовтневі, щоб мистець театру почав ховати свої націоналістично-романтичні мрії, свої естетсько-егоїстичні прагнення „чистого мистецтва", визнавши „доцільність" диктатури пролетаріяту.

Безперечно, значну допомогу на шляху освідомлення своєї суспільної ролі мав „Березіль" од свого шефа — 45-ої Волинської дивізії. Вже згадувалось, що знайомство з дивізією почалося ще з 1920 року — з часів „Кидрамте", коли група акторів під проводом Л. Курбаса покинула Київ і поїхала на Правобережжя шукати роботи й заробітку. Група зустрілася з частинами дивізії. Між трупою артистів і червоними вояками дуже скоро встановлюється щільний зв'язок. Коли врядигоди воякам доводилось бути вільними від операцій на внутрішньому фронті, актори заповнювали їхній спочинок своїм майстерством, а червоноармійці ділилися з ними останнім хлібом. Скоро це знайомство переходить у дружбу: вояки з дивізії побачили, що вони мають справу не просто собі з трупою зголоднілих лицедіїв, яких тоді багато вешталось по всіх-усюдах, а з людьми, що серйозно й глибоко прагнуть зв'язати театральну роботу з тим, за що так героїчно боровся тоді пролетаріят. А акторів притягає до червоних бійців їхня глибока свідомість своїх завдань, їхня безстрашність, готовість кожної хвилини віддати життя за таку, здавалось, утопійну, за таку далеку справу, як знищення експлуататорської кляси, як встановлення влади трудящих.

І коли та сама група на чолі з Курбасом, повернувшися до Києва, засновує „Березіль“, 45-та Червонопрапорна Волинська дивізія бере над ним шефство.

Навряд чи ще який театр може похвалитися таким бойовим, таким справді революційним народженням.

Шефство дивізії багато дало „Березолеві“ на початку його існування, коли йому доводилось боротися за визначення, за утворення відповідних умов для роботи. Невідомо також, як довго ще стояв би „Березіль“ на позиціях „визнання“ революції — в кожному разі, тут завжди були різноманітні інтелігентські настрої, а в художніх устремліннях — прагнення до формального вдосконалення, до самодовліючого тетрального вияву; знайомство ж з комунарами з дивізії мало незаперечний вплив на уми й діла березільців у напрямі прискорення процесу їх осучаснення й оформлення в революційну мистецьку організацію. Досить сказати, що для свого шефа „Березіль“ виготував перші свої роботи, перейняті високим революційним патосом агітки — „Жовтень“ і „Рур“.

* * *

„Березіль“ відчув і зрозумів вичерпаність старої театральної культури, яка, завершивши коло свого розвитку, перестала бути активним художньо-громадським чинником. Отже, свою роль „Березіль“ визначив як роль творця й шукача нових театральних форм, що мають вирости з головного устремління революційної доби, з нового, принесеного нею в побут і в усе життя, змісту. В цьому насамперед полягає революційна роль „Березоля“, але цим вона не вичерпується: від революції узяв цей театр ще й широту розмаху в роботі, прагнення працювати для мас. В минулому „Березіль“ на ділі виявив намагання, розбиваючи рямці вузькотеатральної організації, вийти на ширшу мистецько-громадську роботу: „Березіль“ закладає свої студії-майстерні в Києві і в кількох пунктах поза Києвом. В Києві він пробує організувати осередок — клубну станцію — де б перевірявся досвід робітничого клубного театру, де б коригувалися, згідно з останніми вимогами театральної науки, методи роботи цього театру. Він веде роботу по вихованню режисури, працює над утворенням системи акторської гри, а своїм репертуаром намагається відповісти на вимоги часу, — всім настановленням і серйозністю фахової роботи він прагне поставити

український театр на рівні вищих досягнень сучасної театральної культури. На такому високому рівні активної мистецької організації, що невтомно шукає шляхів і способів ув'язати театр з усім напруженим культурним будівництвом революції, „Березіль" стояв у період своєї роботи в Києві.

В розумінні ж суспільно-політичному „Березіль" на протязі перших трьох років існування так зріс, що нерішучий, несміливий тон своєї першої декларації спромігся перевести в зовсім певний настрій пізнішого (1925 р.) статуту:

> „Березіль" — це громадська організація, просякнута клясовою ідеологією пролетаріяту, в своїй тактиці координується з компартією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва й споріднених з ним ділянок, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму, й бореться за здійснення ідей соціяльної революції, зокрема за комуністичну культуру".

Відомо з практики, що за критерій революційности мистецької організації не можна брати її декларацій. Але наведені уривки з статутів цікаві хоч би як покажчик того, як революція „завойовувала" і втягала в свої лави різні прошарування інтелігенції.

Одначе, глибина й різноманітність фахової роботи, проробленої „Березолем" на протязі всього часу його існування, свідчать, що, поруч з деклараціями, в цій організації, в кожнім разі, ідуть дуже серйозні та здебільшого й не безрезультатні намагання давати відповідної вартости мистецьку продукцію.

Цінним у роботі „Березоля" було те, що раз винайденими засобами свого вміння він не орудував, як штампованими, ремесничими прийомами. Довгий час на всіх ділянках діяльности характерне було для „Березоля" те, що як загальні керівні принципи роботи, так і конкретні її форми — театральна майстерність — були для нього живим процесом, що підлягає змінам і розвиткові. Тому ми бачимо в цьому театрі значне багатство форм і прийомів, до яких він звертався в різні періоди; і це рятувало його від трафарету, не давало йому спочити на лаврах. Цей живий, діялектичний підхід до своїх завдань дає „Березолеві" гарні наслідки у всій його театральній роботі і, зокрема, в вихованні актора, дає змогу говорити про певну систему й методу у цій ще мало дослідженій царині.

Інтересно прослідкувати, як робота „Березоля“ й її методи розвивалися паралельно з поглибленням соціяльних процесів у революції й тих вимог, що їх вона ставила до мистецтва.

„Березіль“ не міг своєчасно відповісти на невідкладні й ударні завдання боротьби з зовнішнім ворогом, що стояли перед радянськими республіками в перші роки революції, бо тоді ще він не існував. Але цікаво, що першими його відкритими роботами все таки були спектаклі агітаційного плану, скільки ще й 1922 — 23 років не минула остаточна потреба в „ударних“ агітаційних засобах художнього впливу. Таким спектаклем, як уже сказано, була насамперед трикартинна мелодраматична композиція „Жовтень“ в текстовій і постановній компоновці Курбаса. Сюжетно „Жовтень“, навіть на той час, був наївною річчю: якісь „пригноблені“ (ні часу, ні місця дії не визначено) робили повстання і вбивали короля, що піячив і обкладав податками бідних. Але Курбас вдало вжив тут прийомів будови масових сцен, що їх він винайшов два-три роки перед тим у безпредметних естетичних театральних композиціях; цим „Жовтень“ зробив дуже сильне враження, скільки в агітці такі прийоми були новиною. „Жовтень“ був поставлений в листопаді 1922 року на Жовтневі свята. У лютому 1923 р., в день роковин Червоної армії, „Березіль“ дає другу подібного роду роботу — композію на дев'ять картин „Рур“. З боку форми була це значно міцніша й виразніша робота за попередню; це був театральний плякат, яскравий і свіжий. Але й тут були ще ідеологічні ляпсуси, вони свідчили про чималу плутанину в головах березільців щодо розуміння природи клясової боротьби.

Жваво відгукаючись на події дня, „Березіль“ 1923 року, силами своєї 1-ої майстерні, в день 7 листопада, коли вулиці й майдани заливаються хвилями демонстрацій, робить інтересний виступ. 1-ша майстерня винесла свій спектакль на вулицю. Дві вантажні автомашини, що правили за підмостки, перевозять акторів з одного району до іншого, це дає змогу повторити виставу кілька разів підряд. За зміст агітки, колективно розробленої майстернею, було взято свіжі газетні відомості. Пролетаріят СРСР пильно тоді слідкував за революційними подіями в Німеччині, ці події — центральний момент п'єси. Це була хроніка, жива й злободенна. Бакханальна

зміна кабінетів, знецінення валюти, страйки робітників, опір фашистів, червоні загони — все це в яскравих театральних образах було втілено в цій агітці. Цю річ, згідно з самим характером місця дії (вулиця), було показано в різкому й гострому плані лубка. Вистава сприймалася публікою дуже активно, особливий успіх мала вона в червоноармійців на Печерському. Але цікавого експерименту гри на майдані „Березіль", на жаль, більше не повторював. До цього ж роду (агітаційних) спектаклів у „Березолі" треба зарахувати й „Протигази" С. Третякова, показані на початку 1924 року, хоча тут уже маємо значне поглиблення агітаційної теми — „Протигази" ставлять питання героїчної боротьби робітників за відновлення виробництва, п'єсу насичено патосом виробничих „буднів".

Щоб відзначити всі етапи, що їх пройшов спектакль агітаційного плану в „Березолі", згадаємо ще про „Жовтневий огляд", показаний у Харкові 1927 року, але докладніше про цей спектакль далі, скільки він позначений уже пізнішими досягненнями театру.

Та все ж мала, „ударна" агітка виставляється в „Березолі" тільки між іншим, для завдоволення невідкладної, кричущої потреби поточного дня. Основна ж робота театру з самого початку йде річищами шукань спектаклю великої патетичної форми. 1923 — 1924 роки — переддень великого конструктивного будівництва в СРСР. „Героєм" дня стає тоді машина,—всі прагнення, всю практичну роботу скеровано на те, щоб поставити на правильні рейки справу індустріялізації країни. Отже, машинізація, утилітарність, економія, „конструктивність" господарства стають тими питаннями, на які скеровано всю увагу й зусилля будівників радянської держави. Цими ж мотивами переймається й мистецтво тих часів — література, малярство, театр. На цьому етапі „Березіль" дає такі роботи, як „Газ" Г. Кайзера і „Машиноборці" Толлера. Обидва спектаклі і особливо „Газ" — робота в високій мірі викінчена, продумана до найменших дрібниць — спектаклі „машинових" тенденцій і всепожираючої техніки[1]. Актор тут до останку в руках режисера, він лише „винтик" складної театральної

[1] Цікавий деталь — будувати театральну конструкцію для „Машиноборців" було закликано знаменитого тепер авіоконструктора, інженера Калініна.

машини. В „Газі“ показано роботу велетенського заводу; рух машин, у його художньо-ритмічному перетворенні, передається вигадливо-складними комбінаціями руху людських мас на сцені. Емоцію ж показано не безпосереднім виразом почуття — її тут матеріялізовано, переведено в зовнішній „знак“ (принцип „перетворення“), цебто в рух, іноді надзвичайно промовистий і динамічний. Вершиною, яскравим зразком такої „матеріялізації“ емоції була, незвичайна навіть для лівого театру, „піраміда“ в 4-й дії „Газу“, коли в пориві захоплення від грандіозних проєктів інженера робітники кидаються до нього на високо вгорі влаштовану трибуну, утворюючи при цьому з своїх тіл цілих три яруси, один над одним. І разом з тим, згідно з „машинізмом“ усього настановлення робіт цього періоду, в усьому цьому спектаклі — величезна економність, точність і доцільність сценічного руху у масових сценах, як і в індивідуальних. Був „Газ“ спектаклем глибоко формальним, спочатку були в ньому ідеологічні провали, пізніше вирівняні — цікаво зазначити — не без впливу товаришів шефівців з дивізії.

В театрі і в колах, що близько інтересувались його зростом, виникла здорова реакція проти формалізму й новітньої форми „машинового“ естетизму. В наслідок цього і постав восени 1923 року, на відкриття першого планового сезону в „Березолі“, „Джімі Гігінс“ (за Е. Сінклером). Цей спектакль, так само як і попередні агітки, мав відповісти на певні запитання поточного політичного дня. Згідно з цим, вихідні точки в „Джімі Гігінс“, основне завдання — дати картини клясової боротьби в обстанові світової війни. І формально в „Джімі Гігінс“ стільки ж від прийому агітки, як і від точности й економности конструктивізму, більш того — тут взагалі немає якогось звичного театрального плану — драми, комедії, рев'ю і т. д. Бажаючи, очевидно, якнайповніше відбити в своїй роботі многограність узятої теми, режисер широко тут застосовує переміщення окремих частин спектаклю з одного плану в інший[1] — гротеск і трагедія, побут і театр маріонеток, символізм і карикатура переплітаються разом з певною дозою кіна (в багатопланності „Джімі Гігінса“, так само як і в виборі й почасти в трактуванні „Газу“, позна-

[1] Прийом, що до нього Курбас, як побачимо, звертається і в пізніших роботах.

чився вплив німецького експресіонізму). Звичайно, досконально треба знати сцену, бути першорядним її майстром, щоб, при схарактеризованій методі будови спектаклю, надати йому, як це є в „Джімі Гігінс", одности стилю й суцільности, найти той художній цемент, що зв'язав би таку складну будову в стрункy сценічну композицію. І коли в „Газі" за основне його тло, за відправні точки був „патос" машини, то в „Джімі Гігінс" інший патос — патос клясової боротьби й її високої жертвености — і він яскраво втілюється в центральній постаті п'єси, в образі непомітного героя механіка Джімі. Між „Газом" і „Джімі Гігінсом" відстань була всього в 6 — 7 місяців, проте в другій роботі вже можна було спостерігати елементи театру „живої людини", театру актора.

Вище сказано, що „Березіль" зрозумів соціяльну й суто мистецьку імпотентність дореволюційного театру. Одначе, цей театр жив, як живе ще й досі, в трудно поборюваній інерції заскорузло-консервативних смаків і пасивно-споглядальної міщанської естетики. Скільки це так, всякий живий театральний організм мусить виступати на боротьбу з цими гнилими, але досить живучими рештками мистецтва. Освідомлення цих завдань приводить сучасні театри до необхідности деструктивної роботи, спрямованої на дискредитацію й руйнування старого мистецтва. Йшла подібна робота і в „Березолі". Найвидатніші спектаклі цього плану були— „Макбет" Шекспіра в поставі Курбаса та „Пошились у дурні" в поставі Лопатинського. Хоч як далекі були ці спектаклі один від одного відчуттям театрального, а також і своїми підходами до реалізації певних завдань, одначе мали вони одно настановлення — обидва вони[1] з великою силою виступали проти усталених, десятками років складених понять буржуазної естетики і прийомів старого театру. Особливо інтересна думка була на такому віками освяченому матеріялі, як трагедія Шекспіра, висміяти старий естетично-ілюзорний театр. Його розвінчування (цього театру) ішло двома шляхами — по лінії ідеологічній і формальній: тут, поперше, за допомогою вставних режисерських інтермедій підкреслено-сатирично показано комедію царського „помазаництва", показано справжні пружини цього „діла"; подруге, у згоді з усім

[1] Автор не бачив „Пошились у дурні", тому говорить про спектакль на підставі рецензій та усних відзивів очевидців.

настановленням спектаклю в „Макбеті“ викривався й оголювався й самий театральний прийом у той спосіб, що актор підкреслено й зовсім одверто „грав“ — він лишався на кону відповідним персонажем тільки доти, доки цей персонаж був тут потрібний; як тільки його роля кінчалася, він переставав бути персонажем трагедії, переставав грати і вже, як актор, на очах глядачів, виходив зі сцени. Той же принцип, як сказано, положено було і в основу „Пошились у дурні“. Для цього спектаклю перенесено на кін театру прийоми циркової кловнади й різкої буфонади. Все це знімало покрови святощів з театрального мистецтва, тут викривано „тайни“ творчости.

Разом з розгортанням будівничої роботи після доби революційних боїв, разом з розвитком непу, коли відносно ослаб тиск пресу пролетарської диктатури на буржуазію, на поверхню виступає низка негативних фактів і від'ємних рис нашого суспільного життя. Як суспільство бореться різними своїми засобами з усіма подібними явищами, так і мистецтво, відповідаючи на вимоги життя, озброюється в межах своїх можливостей проти цих явищ. Тут починається революційно-сатиричний спектакль. Першу роботу цього роду „Березіль“ дає ще 1923 року. Це була п'єса „Нові ідуть“, що її склала 2-га майстерня „Березоля“, користуючись як матеріялом оповіданнями Е. Зозулі — робота, де чимало агітаційної суворости, але конструктивно-міцна й формально гостра. Кістяк спектаклю збудований дуже виразно, ритмічно-викінчено. В усьому та сама строга економність, що й взагалі в роботах того періоду. Інші постави, що їх тут зараховується до циклю революційно-сатиричного, робляться значно пізніше, через 2 і 3 роки: в сезоні 1925 року було показано „За двома зайцями“, а в сезоні 1926 року — „Шпану“. В більшості своїх робіт „Березіль“, як сказано, розвиває й поглиблює принципи „Молодого театру“, і наколи березільські роботи драматичного й трагедійного плану мають свої коріння в таких спектаклях, як „Цар Едип“, „Іван Гус“, „Ліричні вірші“, „Гайдамаки“, то був „прообраз“ у роботах „Молодого театру“ і для березільських постав плану комедійного — до якоїсь міри вони виходять із буфонадного Грільпарцевого „Горе брехунові“ в пост. Л. Курбаса. Само собою розуміється, що з часом, пройшовши довгий шлях шукань і досвіду режисерського й акторського, „Березіль“, супроти часів „Молодого театру“,

дуже поширив ресурси театрального виразу — в „Горе брехунові“ була лиш наївна балаганна буфонадність, що виходила з прийомів комедії дель-арте, а названі березільські роботи вже збагачуються елементами цирку, малих форм европейського рев'ю, кіна та прийомів конструктивного оформлення спектаклю. Але в усіх цих роботах, від часів „Молодого театру“ (1918 р.) до „Шпани“ (1926 р.) головне — підкреслено-комедійна чи буфонадна умовність, динамічна театралізація, гротесково-театральна „абсурдність“ у жесті, костюмі, бутафорії — словом, сукупність засобів, що дають веселе театральне видовище.

Нову смугу починає, нові й широкі обрії оформлення сценічного матеріялу розкриває в „Березолі“ постава „Жакерії“ Меріме в сезоні 1925/26 р.

„Де-юре“ „Жакерія“ — постава Б. Тягна, одного з молодих березільських режисерів, але остаточне її завершення й викінчення належить Курбасові. „Жакерія“ — одна з визначніших робіт „Березоля“, один із щаблів, по яких театр піднімається до верховин монументального соціяльного спектаклю. Сировому матеріялові, яким є твір Меріме, театр дав сміливі драматургійно-композиційні форми, а в режисерській інтерпретації „Жакерія“ вражає силою трагедійного патосу, з яким показано боротьбу французького селянства з февдалами в середні віки. Важкі ритми постави, скупа своїм зовнішнім виразом, але внутрішньо сильно заряджена й ритмічно напружена емоція — глибоко віддають характер тих темних, тяжких часів. У цьому спектаклі — велика послідовність і спаяність поодиноких елементів. Патетика революційного змісту трагедії міцно переплелася тут з точністю й підкресленою театральністю нового театру, вилившись разом у суцільно-величне монументальне видовище. З боку акторського виконання „Жакерія“ свого часу була теж одним із щасливіших спектаклів у „Березолі“ — акторам удалося з виразною скульптурністю схарактеризувати як клясову суть дієвих осіб, так і індивідуальні їх особливості. Цей спектакль стільки стилістично-суцільний і викінчений, що йому трудно щось закинути.

Найбільше саме в цій чіткості, експресивній скульптурності акторської форми „Жакерії“ й полягає те нове, що входить в роботу „Березоля“ з цим спектаклем. Пізніше воно набирає ще виразніших рис і розвивається в напрямку „експресивного реалізму“.

Того ж сезону було виставлено „Напередодні". „Напередодні", в пізнішій редакції „Пролог", — спектакль „ювілейний" — на спогад подій 1905 року. На драматургійній композиції „Прологу" — ознаки поспішної роботи: це річ фрагментарна (з окремих сцен), з чималою дозою публіцистики. З боку сценічно-формального настановлення в „Прологу" так само багато фрагментарности — неначе спектакль показує шматки різних полотен. В „Прологу" помітно навіть певний відступ з позицій конструктивного, виразно цілеспрямованого театру: деякі сцени в п'єсі подано в тьмяно-символічному переломленні, інші (приміром, сцени терористів) поодинокі виконавці ведуть з такою дозою психологізму, що, за асоціяцією, вони викликають спогади про театр психологічно-настроєний. Сама п'єса, до якої прикладали рук три автори, звичайно несе в собі стилістичну нецільність, що значною мірою обумовлює собою й режисерську „пошарпаність" її. Але в „Прологу", за принципами східнього театру, зроблено дуже інтересні спроби використовування світотіней, гри світлом. Ці спроби цінні своїми художніми наслідками, як і тим, що вони штовхають думку в бік вишукування економних, кожному театрові приступних, засобів впливу. Поодинокі моменти цієї постави — мітинг з Гапоном, розстріл 9 січня, погром і ін. — справжні шедеври театральної майстерности: з такою стислою силою виразу, так максимально-вражаюче їх подано. Цими сценами „Пролог" споріднений з „Джімі Гігінсом" і „Жакерією".

Всі згадані тут роботи пройшли в київський період „Березоля", цебто кінчаючи сезоном 1925 — 26 р. [1].

На протязі свого київського періоду „Березіль" був переважно театром мистецької агітації, театром революційного сьогодні. Такого типу театр не вдається звичайно в глибокий, спокійний вияв реальности сценічними прийомами; головне його завдання — провести в свідомість глядача одну якусь думку, одну ідею. Цього досягається тим, що для кожної роботи вибирається по змозі окрему „зброю" — сукупність особливих прийомів, систему таких засобів, що в

[1] За цей період було ще виставлено в „Березолі": „Людина — маса" Толлера, „Секретар профспілки" за Л. Скоттом і „Комуна в степах" М. Куліша. Про ці роботи не згадувалось тому, що це були постави молодих режисерів і на розвитку художніх шляхів „Березоля" ці роботи помітно не позначились.

даному разі (за даної теми й того чи іншого режисерського задуму) можуть найдужче вплинути на глядача. В наявних запасах і потенціяльних ресурсах мистецтва театру багато можливостей вибирати по потребі таку зброю — це може бути організований за певним принципом рух, максимальна типізація персонажів (маски), особливий підхід до словесного, мовного оформлення вистави, якісь нові прийоми компонування частин спектаклю, певні комбінації елементів, що складають спектакль і т. ін. і т. ін. Все це має на меті „загітувати“ глядача, зосередити його увагу на одній певній думці. У спектаклях, побудованих на подібних принципах, годі шукати тої рівноваги між змістом і формою, як у творі клясичному, бо формальний засіб тут виходить на перший план, він ударно-гострий, бо він провідник тої думки. З цього погляду за весь цей період „Березоля“ лиш „Жакерію“ можна вважати за „клясичний“ спектакль — форма й зміст поєдналися тут так суцільно-нерозривно, що, як у справжній клясиці, зникла в цій поставі ота грань, що дозволяє окремо бачити в творі зміст і форму, грань, що свідчить про більшу чи меншу недосконалість твору.

Скеровуючи зусилля „на покладення основ нової культури“, намагаючись боротись „за здійснення ідей соціяльної революції“, „Березіль“, скільки щиро він до цього прагнув, не міг стати стабілізованим театром — театром викінчених, випробованих прийомів. Кожна нова його робота намагалася розв'язати якесь мистецьке завдання й відповісти на запитання часу. Ми показали вище, як певні цикли постав „Березоля“ викликалися до життя тими вимогами, що їх ставили до мистецтва самі соціяльні процеси в розвитку нашої революції, як ці процеси диктували театрові той чи інший рід видовища, ті або інші способи його сценічного втілення. Цим самим, з другого боку, кожна постава була випробовуванням актуальности й придатности даної сценічної форми для того чи іншого завдання. Зрозуміло, що, йдучи цим шляхом, „Березіль“ спромогався в Києві на зовсім малу кількість постав щороку і ввесь час вів там студійну роботу. Змістовну різноманітну роботу зробив за цей час „Березіль“ — від шукання лінії, точного й правильного рисунку в грі актора, об'єму в групуванню мас і будові мізансцен взагалі,— до поглибленого, всебічного розкривання сценічного образу, від одвертої плякатности перших робіт

до повнозгучного викінченого спектаклю, від агітки до глибокої трагедії й до сатиричного виображення нового побуту — така схема зросту „Березоля". Хоча й не обійшлося при цьому без певних помилок і хитань — були тут ухили в містико-експресіонізм, туманний символізм тощо,— але в основі була це здорова й бадьора творча робота.

Активність „Березоля" за цей період виявилась ще й у тому, що він намагався обстоювати й пропагувати свої принципи через власний друкований орган — „Барикади театру" (1923 — 1924 р. р.). Були „Барикади театру" різко полемічним і живим органом — в цьому полягав інтерес і значіння журналу. Однак, при відсутності солідних противників, що так само гостро могли б обстоювати інші позиції, при незначному знайомстві в нас широкого глядача з питаннями театру, „Барикади театру" не могли знайти значної авдиторії і хутко, після п'ятого нумера, припинили існування.

* * *

За свої студійні тенденції „Березіль", певна річ, мусів забути, приїхавши до Харкова, де в нього не було такої численної, як у Києві, „своєї" авдиторії. Крім того, тут уже від нього категорично вимагалося бути „центральним" театром — а це зобов'язувало не лише до високої якости продукції, а й до кількости її. Відповідно до цього відбуваються певні зміни в методах і характері, в усій взагалі роботі театру — йому доводиться форсувати темп роботи, збільшувати кількість постав.

Театр припиняє випробовування й аналітично-дослідчу роботу, він починає користати з минулого досвіду, дає багато місця роботам молодих режисерів-учнів, навіть закликає стороннього режисера. Такий стан, хоч і не можна ще вважати художньою стабілізацією, одначе, разом з „утилізуванням" минулих надбань, він призвів до певної консервації театру.

А з другого боку, ставши в Харкові виробничим театром і звівши майже на нівець колишню інтенсивність експериментальної роботи, „Березіль" мусів натомість поставити собі завдання виробничої екстенсивности — він мусів так розгорнути свої художні ресурси, щоб мати змогу цілком закріпитися в найрізноманітніших театральних жанрах — класичній драмі, опереті, рев'ю й різних формах революційного спектаклю. Це викликало необхідність поповнення складу

трупи новими акторами, що були досить далекі від школи „Березоля", акторами, що досі ніякої власне школи не знали, мавши лише досвід більшої чи меншої сценічної давности. Все це також не могло не відбитися негативно на якості продукції театру.

В перший харківський сезон „Березоля" перед ним постало завдання взагалі зарекомендувати себе на новому місці, — а як центральний виробничий театр, мусів він зважати не лише на мистецько-культурного та організованого глядача, а й рахуватися до певної міри з глядачем з улиці, що в той час іще міг дати касу, але який не зносив і не приймав виразно-здемонстрованого новаторства. Коли театральний ідеал такого глядача — сентиментальна пошлість репертуару й напівхалтурна неохайність його виконання в різних гастролерів, як Зеркалова, Віктор Петіпа чи Блюменталь-Тамарін, то зрозуміло, як тяжко довелося „Березолеві", щоб здобути симпатії цього глядача. А взяти цей шар глядача на той час важно було не тільки з мотивів матеріяльних, а також і тому, що тут, крім соціяльно-чужого нам елементу, була також і радянська інтеліґенція та молодь, можливо й робітництво. Можна констатувати, що „Березолеві" кінець-кінцем удалося скріпити свої позиції в Харкові. Але заплачено за це, як ми бачили, ціною досить значних поступок менш культурному глядачеві. В наслідок усіх цих причин перший березільський сезон у Харкові був досить невиразний і несуцільний.

Уже поставлене для відкриття сезону „Золоте Черево" Кромелінка, бельгійського драматурга, могло викликати певне здивування. Автор їдко й зло сміється з безідейности, грубости й безщільної тупої жадности европейського буржуа, одначе він не зачіпає питання про колізії, що виникають у сучасній Европі поміж різними, одна одній ворожими, соціяльними групами; Кромелінк неспроможний піднятися до критики основ капіталістичного суспільства; він не вказує виходу з тупіка буржуазного свинства; п'єса, таким чином, приводить до песимістичних висновків. Коли додати до цього, що в „Золотому Череві" чимало нездорової символіки, що в ній більше „літератури", ніж театру, то дивним здасться, що для початку роботи в Харкові було взято таку річ. В самих прийомах режисерського трактування чимало було такого, що викликало заперечення й побоювання, що Л. Курбас

вертається до старих, розвитком революційного театру засуджених прийомів впливу на глядача. В „Золотому Череві“ позначився нахил режисера до містицизму й до вживання таких психологічних нюансів, які могли свідчити про певні, не зовсім здорові, настрої майстра, можливо якусь внутрішню його кризу. Але, коли б можна було абстрагуватись від ідейної суті „Золотого Черева“, забути про його подеколи хоробливий естетизм і підійти до нього лише з формальним критерієм, то можна сказати, що це був спектакль суцільної, режисерської форми і дуже інтересний інтерпретацією образів, акторським виконанням. За основу акторської роботи тут було взято головно принцип образного „перетворення“ — кожен із значніших персонажів п'єси за прообраз ролі мав якусь тварину і відповідною зовнішністю й рухами викликав у глядача потрібні, в плані задуму постави, асоціяції.

Всі інші роботи цього сезону, за виїмком відновлень постав, зроблених у Києві[1], були або поступкою „Березоля“ перед смаками неорганізованого глядача, або ж мало інтересними спробами молодих режисерів. До першого роду постав ми відносимо „Седі“, що її доводиться кваліфікувати як, хай вимушений, але відступ „Березоля“ з позицій революційного театру. Це був спектакль з значною кількістю ідеологічних нев'язок і естетичних екскурсів у давно минуле. Не дурно цей спектакль був прихильно прийнятий естетичною критикою. Все, що було приємлемого в спектаклі, йшло безпосередньо від акторів або від художника. Проте, і актори грали тут по-різному, так неначе режисер намірився показати в одному спектаклі різні методи гри — від неорганізованого „нутро“-вого „безсистемного наркотизму“ до відточеної майстерности березільського актора, що завжди тільки „грає“, тільки „малює“ чи „ліпить“ образ, вільно орудуючи своїм технічним умінням. Також невдалий екскурс зробив „Березіль“ у стару французьку театральну романтику поставою п'єси В. Гюго (реж. Тягно). Ні своїм змістом, таким далеким од питань нашого дня, ні формально-експериментальним розв'язанням завдання „Король бавиться“ нічого не показав і не дав театрові. Було поставлено завдання вдарити цією роботою по традиційних штампах

[1] В Харкові пішли: „Жакерія“ (харківський глядач не оцінив цього прекрасного спектаклю і він не мав успіху), „Шпана“, „За двома зайцями“, „Пролог“.

подавання мелодрами, по романтичних шабльонах на сучасній сцені. Проте, спектакль заведений був у гущавину такої, противної духові сучасного театру, естетської стилізації, що трудно визнати за цією поставою хоч би лиш значіння педагогічно-театрального експерименту.

До цього часу „Березіль" звертався головно або до джерел европейської драматургії, або ж „монтував" свої композиції з різних літературних матеріялів. В сезоні ж 1926 року вже неминучою стала потреба звернутися до оригінальної української драматургії. З цих мотивів, очевидно, дав театр „Саву Чалого" Тобілевича, роботу над яким було доручено одному з старших учнів Курбасових — Ф. Лопатинському.

Питання пристосування п'єс старого репертуару до потреб сучасного театру згодом стане, очевидно, на всю широчінь і в нас, як воно вже стало в руському театрі. Твори старої драматургії, привабні своїми театральними властивостями, не задовольняють нас ідейно, не відповідають нашим поглядам на суть суспільних взаємовідносин, нашому розумінню історичного процесу, тому, виставляючи ці п'єси, доводиться робити в них певні композиційні зміни, переробляти текст тощо. Так було зроблено в „Березолі" з оперетою Кропивницького „Пошились у дурні", і тому самому режисерові, що ставив її, довелося працювати й над „Савою Чалим" і переробляти п'єсу. Перероблювач намагався ідеологічно корегувати Тобілевича й засудити Саву в очах глядача. Проте, ті кілька реплік, що їх режисер дав Чалому, мети не досягли. У сучасного режисера, як і в Тобілевича, Сава - кар'єрист, Сава - зрадник визвольної боротьби гайдамаків, відступив перед людиною, що глибоко страждає за свою нібито помилку. Перемонтаж п'єси також не вдався, як невиразною була робота і в її режисерській інтерпретації — постановник заплутався в еклектиці з прийомів лівого театру й повторювання задів символічно-психологічного театру.

Наприкінці сезону було виставлено оперету „Мікадо", роботу над якою провадив Інкіжінов, режисер, що виставляв і „Седі".

В останні роки оперета почала притягати увагу наших суспільних кіл. Питання про очищення оперетової форми від гнилого аристократично-шантанного намулу дуже цікавить провідників театрального життя. Радянське суспільство

хоче гнучку й живущу форму оперети використати для завдань свого культурного будівництва. Багатство формально-видовищних засобів оперети дає такі можливості. Отже, правильно зробив „Березіль", що поставив нарешті оперету з великого европейського репертуару. Хоча вибір зроблено й не дуже вдало: „Мікадо" — стара, сантиментально-міщанська оперета, що її зміст театр дуже мало змінив і мало надав йому злободенности. Та й у музиці „Мікадо" не має найціннішого елементу оперети — комізму. Але щодо режисерської роботи в „Мікадо", то вона без порівняння вища за ту, яку доводиться бачити в традиційній опереті; в багатьох пунктах режисер наблизився до завдань, сполучених з перенесенням оперети на наш ґрунт, у нього чимало вдалих моментів, якими він проривається в сучасність; інтересне в цьому розумінні, примір, пародіювання любовно-еротичної лірики буржуазної оперети.

Таким чином, перший сезон „Березоля" в столиці вийшов досить сірий, ідейно й художньо невиразний. Причини цього почасти з'ясовано вище. Відсутність особливої формальної гостроти, ідейної різкости в поставах зробили одначе те, що театр сприйняли й „визнали" різні категорії глядачів.

* * *

Багато більше треба було сподіватись од „Березоля" після того, як він склав „іспит" перед новою авдиторією. Можна було очікувати, що, коли театр і не повернеться до пародоксальної для багатьох гостроти режисерських інвенцій, то в кожнім разі він розгорне роботу по виготуванню широкого (від клясики до найновіших творів драматургії) репертуару, не стільки експериментального, як загальнохудожнього значіння. Театр, очевидно, мусів свій попередній досвід застосувати вже для художньої пропаганди, для глибшого зв'язку театру з сьогоднішнім інтенсивним соціяльним і культурним будівництвом. І керівник театру перед початком другого сезону в Харкові (1927—28 р.р.) проклямував необхідність поглиблення роботи. Суть нової художньої лінії театру було визначено, як „експресивний реалізм".

Потяг до психологічно-обґрунтованої експресивности акторської форми, як ми бачили, починає накреслюватись у „Березолі" значно раніш. Але не можна було від прийомів,

виплеканих у добу агітації (в широкому розумінні), відразу перейти до повного художнього мотивування ситуацій і психологічно-глибокого трактування образів. Для цього насамперед треба було мати відповідний драматургійний матеріял. Такий матеріял з'являється лише в сезоні 1927/28 р. І вже на цьому матеріялі накреслюється дальший розвиток попередніх принципів. Показовим у цьому розумінні було відкриття сезону п'єсою „Яблуневий полон" І. Дніпровського в поставі чергового режисера Бортника. Сама п'єса покищо не давала широких можливостей застосувати нові методи. Автор іде ще від театральної хроніки, недосконалого жанру, що особливо розвинувся був у попередній період, який тут названо періодом агітації; в п'єсі ще чимало нев'язок і психологічної невмотивованости. Не зовсім чітка також і композиція п'єси. Проте, тут уже видно елементи органічної сюжетної п'єси з яскравою інтригою, вміння інтересно поставити тему й розгорнути її в гострих ситуаціях революційної романтики. Ця перша постава другого харківського сезону, продовжуючи в цілому традиції „Березоля" щодо загострення сценічного прийому, підкреслення технічного моменту в грі актора й одведення другорядного по суті місця предметам зовнішнього оформлення й обстанови,— вже ця постава, не вважаючи на всю недосконалість режисури, поглиблює й скеровує методи гри в напрямі їх, так би мовити, психологізації, оживлення, що в одних іде в бік драматичного заглиблення образу, а в інших — акцентування ліричного омріяння постатей. Так само і в режисерському плані постави в міру підкреслено романтичну піднесеність п'єси — так в загальній будові спектаклю, як і в масових сценах, поданих у характері того ж ліричного омріяння революційної минувшини. Коли до цього додати, що театр, перемонтувавши п'єсу, підняв її і в розумінні композиційно-драматургійному, то ясно буде, що ця постава мала значіння й як практична „лекція" хорошого театру молодим драматургам.

Печаттю тої самої психологізації позначено було й другу поставу, „Бронепоїзд", другого чергового режисера Б. Тягна. Хоча „Бронепоїзд" — досить невдала інсценізація хорошої повісти В. Іванова — являє ще менше можливостей для застосування якогось суцільного, органічного театрального принципу. Епічна стихійність повісти, її якась особлива,

кошлата пластичність, на кону перетворилася на кілька картин, архітектонічно між собою незв'язаних, в розумінні сценічности дуже нерівноцінних, з штучно „приточеним" кінцем. І не дивно, що в цілому од постави лишилося враження ескізности, в якій домінували не дуже свіжі прийоми ліричного імпресіонізму. Інтересніший „Бронепоїзд" акторською грою — вона, як сказано, тримається загалом тих планів, що й у „Яблуневому полоні": актор шукає нових емоціонально-переконливих фарб, не пориваючи водночас з підкресленою театральністю загального рисунку. І найцікавіше було в цьому спектаклі, і може за ввесь сезон, те, що тут було дано спробу психологічного заглиблення в образ на основі надзвичайно тонких інтонаційних нюансів та особливого розмислово-„філософського" руху, що говорив про велику зосереджену глибину образу. Маємо на увазі дуже інтересно задуману постать голови ревкому Пеклеваного. Спочатку, на перших поставах, це було так яскраво й сильно опромінено таким незвичайним внутрішнім сяйвом, що в багатьох із глядачів несподівано з'явилося на устах: „Ленін". Але цей незвичайний, глибокий рисунок ролі дуже швидко стерся й вицвів.

З великим напруженням очікували програмової роботи Л. Курбаса — „Народнього Малахія". Тим дужче було це напруження, що автором п'єси був М. Куліш, один із інтересніших драматургів сучасности.

Драматургія наших часів — на зломі, ми відживаємо схематизм спрощеного агіт-мистецтва. Від явищ і фактів „великих маштабів" процес художньої переоцінки цінностей перекидається й на фронти безкровні — в усі зашпари й щілини, де молекулярно йдуть жорстокі, смертельні змагання між двома світами в психології, в побуті тощо. Це все висуває перед драматургією складні завдання внутрішньо-поглибленого розкривання боротьби різних захованих і незахованих потенцій. Розкривання це має йти тепер не в формі тріскучої п'єси, головний сценічний козир якої — лиш повороти інтриги, а художня мотивація — в показуванні чорного чорним, а білого білим. Ми стаємо вже перед конечною потребою винести на сцену нову проблематику в формі ідеологічної драми — драми ідейних колізій, а не зовнішньої тільки інтриги. „Народнім Малахієм" Куліш один з перших спробував почати цю роботу. Куліш намагається глибше заглянути в суть процесів, що відбуваються в

соціяльних шарах, ущемлених революцією. Проте, він дав не зовсім зрозумілі для глядача сценічні узагальнення, а композиційно подав їх не скрізь ясно й переконливо. Тому більшість п'єси просто не зрозуміла й почала прикладати до неї не завжди відповідні критерії. Глибшу аналізу серйозної теми почав автор з невиразної експозиції й не скрізь до того ще додержався художньої об'єктивности, запровадивши в п'єсу значний елемент публіцистичного фрондерства; це неминуче спричинилося й до певних політичних ухилів, що викликали заслужені закиди на адресу п'єси.

Ми не будемо вдаватися тут у детальний розгляд „Народнього Малахія", як твору драматургійного — це свого часу було зроблено в багатьох статтях по різних виданнях. І досить детальну оцінку п'єсі дав автор збірки в статті: „До підсумків театрального сезону в Харкові" („Критика", № 5, червень 1928 р., стор. 118 — 137). Тут мова йде головно про шляхи „Березоля", тому нас більше інтересує театральна реалізація Кулішевого твору.

Отже, сказано, що ця робота викликала особливий інтерес. Одначе, „Народній Малахій", наближаючись до трагікомедії, маючи в собі елементи сатири, ще не міг уповні продемонструвати „експресивного реалізму" (бо трудно поєднати сатиру з реалізмом), що його Л. Курбас проклямував, як генеральну лінію нової смуги в розвитку „Березоля". Головне режисерське устремління спектаклю „Народній Малахій" — сатиричне переломлення явищ, іронія в різних її відтінках. Багато в цьому плані інтересних прийомів дає режисер. Як на значніший з них, можна вказати на підкреслено-скучну неглибокопланну симетрію в розміщенні акторів на сцені, показаних якимись живими манекенами, — це виразно відбивало тупість міщанства, його порожнечу. Попри всю цінність режисерської роботи, доводиться, проте, відзначити, що постава загалом не справляла того враження суцільности, яке виростає з виразно означеного принципу, покладеного в основу роботи й послідовно, до деталів у ній переведеного. В значній мірі хиби постави зумовилися згадуваною ідейною хисткістю п'єси й її стрижневою, архітектонічною нечіткістю. „Народній Малахій" своєю будовою, так би мовити, п'єса - „монолог": всі витівки Малахієві знаходять лиш лагідний протест, вчинки героєві не натикаються на значні перешкоди (як того вимагає техніка будови дра-

ми), отже й нема тут сценічно-напруженої дії. Тому в п'єсі багато сценічно-дійових зривів і ям, що їх не вдалося засипати режисерові. В наслідок всього сказаного були в „Малахію" „ескізи" різних театральних планів — розмовний реалізм, імпресіоністичні прийоми, сценічний шарж і т. ін.

Але, знов таки, дуже інтересний був цей спектакль акторським виконанням, збудованим на принципі, дещо схожому з принципом гри в „Золотому Череві", тільки значно вже глибшому — там було узято звіра, щоб характеризувати людину (режисер неначе говорив: „ось хижаки в людській подобі!"), тут персонажів уповні „олюднено". Головне тут — виявлення вже соціяльно-психологічної, а не біологічної суті образу, винайдення прийомів для вияву соціяльних властивостей образу і стилізація, або художній одбір, систематизація цих прийомів для зазначеної мети. Так тонко тут усе було зроблено в виконавців і так до деталів продумано, що кожна навіть дрібноепізодична фігура (як це було з усіма персонажами першої й другої дій) виростала в соціяльно-значний тип, в узагальнену постать нашого сьогодні. Проте, режисер і виконавець заплутались у трактуванні складної, психологічно-суперечливої центральної ролі п'єси, ролі Малахія. Помилка полягала в тому, що в Малахія підкреслено було його мрійництво, ідеалістичне „прекраснодушіє", позачасове дон-кихотство, що не відповідає соціяльному еквівалентові малахіянства. Однак тут, де говориться більше про загальні контури розвитку театру, не будем спинятися на таких порівняно дрібних питаннях, як трактування тої чи іншої окремої ролі. В „Малахію" насамперед впадає в око спеціяльна робота виконавців над словом. Пильну роботу „Березоля" в цьому напрямі помітно вже було й у „Золотому Череві", а в „Малахію" все вже продумано до дрібниць, тут розроблено й використано багато можливостей, що їх дає для характеристики образу та для мовної композиції спектаклю майстерна інтонація.

Осторонь від накресленої тут лінії роботи сезону стоїть ювілейна постава театру, виготувана Л. Курбасом до десятої річниці Жовтня — „Жовтневий огляд". „Жовтневий огляд" перекликається з ранніми агітками „Березоля" — з „Жовтнем" і „Руром", він інтересно демонструє широкі можливості чистого агітаційного жанру. В „Жовтневому огляді", як і в тих роботах, — яскравість театрального плякату і ударність

агітки. Ця форма, родившись у клубних і червоноармійських гуртках, свого часу багато прислужилася справі революції. І хоч агітформу в різних її модуляціях використовували й профтеатри, однак вона не часто попадала в поле зору великих майстрів театру, і це було одною з причин, що форма ця, не вважаючи на безперечну її театральність, особливо не розвилась, заштампувалась і почала виро джуватись. „Жовтневий огляд“ у „Березолі“ за сценічну свою основу взяв популярні прийоми театрального плякату і, поглибивши й загострившн їх, підніс до ступеня високого майстерства, а, вміло вмонтувавши в спектакль матеріял не театральної фактури (капелу співаків), режисер надав йому особливої урочистої патетичности. Все це прийшло в наслідок майже фантастичного (з погляду традицій театру і його технічних можливостей) задуму постановника — показати соціяльну революцію в усій многогранності її конкретних проявів (революція в Росії, її резонанс на Заході, в імперіялістичних колоніях, еміґрантщина в час революції і т. ін.) і в матеріялі мистецтва театру виявити соціяльно-економічні основи клясової боротьби. Справді — надзвичайно сміливе завдання. Для його реалізації по лінії драматургії було використано твори тринадцятьох авторів і між ними таких, як Бехер, Тичина, Толлер, Маяковський, зроблено було речове оформлення, де велична ясність задуму перетворювалась у монументально-прості форми; так само гарно відчули стиль постави і актори. Але робота над цим спектаклем провадилась у занадто швидкому, „святковому“ темпі, „Жовтневий огляд“ не було як слід оброблено — він був переобтяжений атеатральним, словесним матеріялом, в ньому чимало було зайвих сцен і інших хиб. Отже, проєкт театрального пам'ятника Жовтневі не був належним чином реалізований — робота над ним не вийшла з стадії ескізних спроб.

* * *

Коротко спинимось ще на проблемі виховання актора в „Березолі“. В цій царині „Березіль“ працює власне найупертіше, може найпослідовніше і з гарними наслідками, показавши за час своєї роботи великі можливості акторського матеріялу.

Революція, висунувши перед театром вимогу слугувати новим соціяльним завданням, поставила на голову всі уявлення про суть акторської творчости. Революційні театральні

формування, відкидаючи анархічну неорганізованість „безсистемно-наркотичного нутра“ акторського, а також „гіпнотичний тренаж“ фантазії актора психологічного театру, впали спочатку в другу крайність—вони хотіли механізувати актора, за ідеал його майстерности вони вважали точність і певність руху машини (порівняйте: машина — ляйтмотив поезії тих років, абстрактний конструктивізм — у образотворців). Кульмінаційною точкою машинізму в „Березолі“ стали постановки „Газ“ і „Машиноборці“. У „Березолі“, як і в інших лівих театрах, доба машинізму чи первісного конструктивізму — доба безмежної тиранії режисера. Довго тривати це не могло: машинізм не відповідає завданням і суті акторської творчости — до театру йдуть ради гарячого тремтіння живої людини, там мусить жити певний тип, характер чи в живий людський образ втілена ідея, а машинізм цього не дає. Тому глядач ним (власне вигадливістю режисера) здивований, але не захоплений.

Крім того, дуже скоро зріс і актор і заявив свої права на належне йому в театрі місце. Відси починається поширення й поглиблення розуміння завдань акторської творчости. Одначе, даючи дорогу акторові, висуваючи його, „Березіль“ не вертається до емоційної безпосередности своїх попередників, він бореться з нею, як і перш, але перед ним тепер уже вимальовуються нові завдання. Головне він починає тепер бачити в тому, щоб актор навчився охоплювати своєю уявою всю складну цілість певного образу й триматися в його ритмі, ніби жити його зовнішнім і внутрішнім життям. Актор мусить бути спостережливий, він має навчитись думати образами й розвинути здатність до „перетворення“, цебто вміти находити стислі й яскраві художні знаки, що викликають у глядача уявлення про цілу річ чи явище. І, найголовніше, треба, щоб актор, передаючи все це глядачеві засобами технічного вміння, міг панувати над своїми засобами, міг себе, як виконавчий апарат, відділити в своїй свідомості від того образу, який він грає, цебто, щоб актор був майстром-техніком, а не „переживальним“ апаратом, щоб він не залежав од вередливости свого „нутра“. В цьому найголовніша ріжниця між живим сучасним театром і театром старим.

І тут революційному театрові в великій пригоді став пройдений ним етап машинізму.

„Перетворення“ (термін узято з робочої практики „Березоля“), про яке згадано вище—художньо-театральний прийом, що за його допомогою режисер і актор намагаються яко мога глибше виявити певну реальність. Перетворення — той художній знак, той театральний „символ“, що розкриває суть певного явища, якоїсь реальности й допомагає глибше бачити її справжню, може не завжди ясну суть. В образотворчих мистецтвах і в літературі цей прийом широко використовується. Поет, зображаючи революцію в образі „плуга“, що „трощить, ламає, з землі вириває“, вживає перетворення. Яскраві приклади перетворень дають політичні карикатури в наших щоденних газетах. Згадується приклад з акторської роботи: вражений тяжкою звісткою, актор, замість грати „драму“, робить одеревенілу постать і обличчя, неживими руками бере з столу книжку і, безтямно дивлячись перед себе, перегортає її; вражіння глядача — у людини нещастя. Це приклад перетворення, зробленого на психологічній основі, перетворення психологічного. А таких основ може бути багато — актор може, приміром, за основу перетворення взяти (як це часто роблять і поети) образ звіриного царства, граючи ту чи іншу роль, можна свого героя уявити, скажімо, собакою і вже, виходячи з цього, будувати відповідно ходу, рух, інтонацію, взагалі всі елементи, з яких компонується образ на сцені. Так грали в „Золотому Череві“. А, вклавши в трактування ролі певну соціяльну тенденцію, актор має ще інший ефект—він підходить до перетворення соціяльного, прикладів таких перетворень багато в роботах профтеатру і ще більше в клубній інсценізації, де є такі персонажі, як піп, буржуй, робітник і ін., що вже мають свої „маски“.

В „Народньому Малахію“ „Березіль“ поєднує вже психологічне перетворення з соціяльним; наслідок цього — небувала виразність гри. Головніші елементи такої гри: вибір рис, характерних для людини даного соціяльного шару, тверезий композиційний розрахунок у поєднанні цих рис. В такій роботі актор, якщо він спроможний буде робити такі композиційні розрахунки, стане сам „режисером“-компоністом сценічного образу.

Так чи інакше, не вдаючись у те, відкіля це йде й якою мірою „винен“ у цьому актор чи режисер, треба констатувати, що, наприклад, у „Малахію“ всі майже виконавці

показали надзвичайну переконливість і особливу, згущену змістовність сценічного характеру.

Перетворення, як економний художній засіб, вживається для розкривання й „розшифровування" найрізноманітніших явищ психологічних і соціяльного порядку. Життьово-психологічний, пасивний передреволюційний театр загубив був цей багатющий засіб впливу на глядача, новий театр, працюючи над проблемами театральности, вивчаючи принципи старого театру, віднайшов перетворення й широко його використовує, тим загострюючи в глядача інтерес до спектаклю, активізуючи й підвищуючи його сприймання. Кожен, хто бачив, прим., у „Джімі Гігінс" початкову сцену—„концерт держав", або там же сцену „мобілізація в Америці" (третя дія), пам'ятає, як цей засіб просто й з великою силою переконання розкриває суть відносин капіталістичних держав між собою та їх прийоми запаморочування голів трудящим. Тут же треба сказати про ту особливість будови спектаклю, яка обумовлюється застосуванням перетворення; перетворення не допускає в спектаклю безперервної ритмічної текучости й плавкости, що є прикметою театру психологічного або стилізованого. Перетворення— це лиш недовгий момент, це „атракціон" (як звав перетворення С. Айзенштайн, коли говорив про „монтаж атракціонів" у спектаклю) і тому перетворення, коли воно застосовується в спектаклі, тягне за собою методу кінематографічного монтування. Це особливо яскраво видно на згадуваному вже „Джімі Гігінс"— ота різноплановість постави походить од послідовно застосованої тут методи перетворення. На цій же методі побудував Курбас і пізніші свої роботи — „Пролог" („Напередодні") і особливо „Жовтневий огляд", де є багато монументально-соціяльних перетворень високого патетичного напруження.

В перетворенні (чи „атракціоні") новий театр віднайшов свою справжню театральну основу; перетворення, надзвичайно гнучкий у своїх можливостях принцип, що збагачує ресурси виразу режисерського і акторського.

* * *

Отже, за два своїх перших сезони в Харкові „Березіль" не досяг у своїй роботі бажаної виразности, ідейної насичености й художньої повноти й чіткости. Так само блідо

проходить і третій його сезон. Підготувавши собі попередньою роботою в Києві добрий трамплін, театр покищо не зробив стрибків потрібної височини, сили й ефекту. Про причини цього вже говорилося. Але, крім того, що театр мусів якось внутрішньо перешикуватись, маючи на новому місці нові завдання, крім того, що він мусів поповнити трупу новими робітниками „з ринку" — а треба довшого часу, щоб цей елемент став автогенним основному ядрові березільців, — крім цього всього, були ще деякі причини, що привели „Березіль" до зниження ідейної й художньої його продукції. На початку ми казали, з якими внутрішніми зусиллями доводилось переборювати „Березолеві" свої анархічно-інтелігентсько-богемські настрої. Протягом існування „Березоля" в ньому точилася внутрішня боротьба різних угруповань. Тенденції й прагнення свідоміших і більш зрілих, у розумінні мистецькому, членів колективу до ближчої співучасти в роботі театру, особливо в його ідейних шуканнях, боролися з авторитарністю, з намаганням усю роботу вести, керуючись принципом єдиної, безконтрольної волі. В наслідок цієї боротьби „Березіль" весь час зазнавав внутрішніх потрясень — від нього відходили люди, часто дуже віддані справі. Кінець-кінцем все це й спричинилося до того, що протягом певного часу „Березіль" утратив чимало цінних робітників, місце яких заступили нові сили, менше випробовані, менше загартовані в боротьбі за новий театр.

Але й на сьогодні „Березіль" лишається високомайстерним театром, його робота — барометр вищих досягнень театральної культури на Україні.

І хочеться вірити, що, зміцнившись, „Березіль" позбудеться й своїх хиб, що він стане театром, гідним своєї епохи.

КРИТИКА В НАШОМУ ТЕАТРІ ТА ЇЇ ЗАВДАННЯ

В поняття театру елемент критики вплітається нерозривною ланкою. Проте цей елемент витворюється найпізніше: процес формування критики — дуже повільний і складний процес. Хоча всяка критика виникає в наслідок попиту на неї з боку споживача мистецького продукту, проте об'єктивні умови саме для театральної критики утворили найнесприятливішу ситуацію: наука театрознавства щойно народжується, на наших очах кладуться її перші підвалини (на Україні ж покищо й цього немає, тут можна лише говорити про „перший камінь" театрознавства — театральний музей ВУАН, відкритий 13/XI 1927 року).

Театр — найефемерніше з мистецтв. Коли німці на театральній виставці у Магдебурзі влітку 1927 року показали декорації першої постави Шіллерових „Розбійників", то ввесь театральний світ ахнув од здивування; тимчасом інші мистецтва мають пам'ятки, що збереглись по кілька тисяч літ. Та й що таке, кінець-кінцем, декорація (чи її ескіз, чи макет), коли найглибший дослідник театру не в силі „реконструювати" основного й найціннішого його елементу — акторської гри. І назавжди пішли в небуття чари і в значній мірі традиції й досвіду творчости найгеніяльніших майстерів сцени.

В ефемерному театрі акторська гра — скрайня точка ефемерности: впала завіса — і жадних матеріяльних наслідків не лишилось, хоч би за секунду перед тим геній потрясав тисячі сердець. І лише технічні винаходи нашого часу — кіно, фонограф та інші прилади, що фіксують рух і голос людини, разом з іншими елементами театрознавства — покладуть справжні міцні підвалини під науку про театр.

А тимчасом точних метод дослідження театру й досі ще не вироблено.

Критика — одночасно наука й мистецтво, а що критик мусить вияснювати глядачеві (а це він обов'язково повинен робити!) і політичну та ідейну цінність твору, критика в великій мірі мусить бути ще й публіцистикою.

Отже неодмінною передумовою роботи критика мусить бути вміння, „талант" відчувати природу театру — вміння сприймати його як гру. Наукова ж база критика — наука історичного матеріялізму та спеціяльна наука про театр — його історію та теорію. Остання, ми бачили, щойно постає, застосування ж соціологічної методи до питань мистецтва покищо теж ставить великі труднощі: основоположники історичного матеріялізму, творці соціологічної методи, не мали, як відомо, змоги до питань мистецтва поставитись з особливою увагою.

З цих причин у театральній критиці і наших ще часів багато виключно суб'єктивно естетичних критеріїв, більш того: відсутність науково систематизованих, точних відомостей про зміну й еволюцію форм театрального видовища, складність об'єкту критики (спектакль компонується з елементів різних мистецтв), нарешті, театральна „неписьменність" глядача, а іноді й самого критика в театральних напрямках сучасности—все це часто родить легковажну, безжурно-імпресіоністичну балаканину, де роботу характеризується штампованими, про всякий випадок виготуваними, фразами.

Нас цікавить справа критики в українському театрі та її завдання, обумовлені особливостями театральної ситуації на Україні.

Скільки до революції наш театр позбавлений був умов нормального зросту, це, ясна річ, зв'язувало й критику. Прихильна до театру критика, хоч-не-хоч, мусила не стільки зважувати його досягнення й майстерність, скільки боронити й захищати його в противагу публіцистам із чорносотенного табору, що їхнім головним настановленням відносно українського театру було — „тащить и не пущать" та „пресекать в корне", бо тут, не вважаючи на всі цензурні утиски, яскраво бреніли громадські мотиви. Вся критика цього театру по українських та здебільшого й по ліберальних руських, виданнях завжди бувала доброзичлива, більш того— критика, писана українцями, мала присмак задоволення й закохання в своїм театрі, повна була вболівань і скарг на лиху його долю. Якщо й бували коли які напади, то вони стосувалися головно драматичних

творів, а не театру в цілому. Та воно й зрозуміло — в самому театрі якоїсь серйозної диференціяції напрямків тоді ще не було. Осуд в українських критиків зустріла лише бездарна гопакедія, що з'явилася вже на початку XX століття. І ще одну рису критики тих часів (часів до 1905 року, поки не було української періодичної преси, та й кілька років пізніше) треба відзначити: спеціяльно театральних критиків тоді не було — про театр писали письменники й публіцисти на загальних, так би мовити, підставах освітлювання проблем культурного життя; і тому ця критика не стільки обмірковувала події поточного театрального дня (цього вона майже не робила), скільки post factum характеризувала його досягнення, найбільш по лінії драматичної творчости, освітлювала загальне становище й умови його роботи, давала одсіч шовіністичним русотяпським наскокам і т. ін. Переглядаючи бібліографічні покажчики, серед тих, що писали тоді про театр і драматургію, найчастіше здибуємо імена Миколи Вороного, Грінченка Б., Доманицького В., Дорошенка Дм., Єфремова С., Конисього О., Олени Пчілки, Старицької-Черняхівської, Петлюри С. Всі ці письменники, крім Вороного, безпосереднього стосунку до професійної праці театру ніколи не мали.

Жовтнева революція пірвала греблі на шляху розвитку національних культур. Разом з жорстокою боротьбою на соціяльно-політичній арені починається в час революції диференціяція й боротьба течій та напрямків і на театральнім коні. На зміну театрам — звироднілому етнографічно-побутовому (на провінції) і мішаному етнографічно-літературно-психологічному (театр Садовського) — приходять театри вищих форм („Молодий", „Державний драматичний", „Державний народній"). За кожним із них виразно вже стоять різні ворожі соціяльні угруповання: по один бік — революційна дрібна буржуазія, студентство, дрібні урядовці, також і робітництво, на другому ж боці — консервативно-самостійницькі маси старого громадянства.

Політичний крах національно-буржуазних груп і перемога рядянської влади зміцняють становище революційних угруповань у театрі, як і по інших мистецьких ділянках. Заперші два роки революції наш театр в цілому захопив стільки нових позицій, що критиці, яка ще не встигла зформуватись, виробити свої методи, нічого не лишалося, як з подивом

констатувати факт цього буйного зросту й почати роз'яснювати публіці значіння театральних подій. Критика тих часів і, головним чином, критика радянських видань (1919 р.) особливо підкреслює значіння роботи „Молодого театру". Але й тільки. Грати серйозну, провідну для театру ролю критика тоді ще не могла. Так справа стоїть аж до 1923 року. До того ж, у період з вересня 1919 і до 1923 року з причини громадянської війни й голоду всяка серйозна театральна робота на Україні завмирає. Як на визначну театральну подію за цих майже повних 4 роки можна вказати лише на Курбасових „Гайдамаків".

Критиці не було чого критикувати.

Критика, як сказано, утворюється біля театру найпізніше. Тому вся взагалі критика того періоду не була чимсь виразним у розумінні своєї ідейно-художньої театральної кваліфікації, так навіть і в розумінні хоч відносної стабілізованости своїх лав. Отже, якихось цінних вказівок од критики театрам годі було чекати, вона могла лише висловлювати свої „враження", що мало говорили глядачеві і ще менше театрові. В цей період безперечно більший інтерес мали писання не безпосередньо про театральні вистави, скільки різні статті „з приводу" театру, які виходили з-під пер робітників театру та літераторів, що займали форпости культурного фронту. В таких статтях (в київському „Мистецтві", в харківських „Шляхах Мистецтва" і по інших виданнях) автори їх, принаймні, характеризували загальні тенденції розвитку театру, передугадували його ближчі шляхи.

І лише з 1923 року, коли в Києві розоочали свої виступи „Березіль", театр ім. Михайличенка, а в Харкові театр ім. Франка, починає „самовизначатись" та формуватися в нас і теакритика. Коротко відзначимо характерні риси критики останніх (з 1923) років.

Тяжко знайти якийсь принцип, щоб цілком точно класифікувати те, що писалося про наші театри за ці роки — до того все це було різноцінне й різномаштабне з боку розуміння театру та його завдань, з боку глибини й серйозности оцінок. Та все ж, з певною натяжкою, поділимо критиків цього часу на соціологів та естетів-формалістів, скільки в писаннях одних позначилися тенденції занотовувати в роботі театрів елементи ідейної співгучности із завданнями Жовтня та намагання всяко скерувати театри до цих завдань, скільки

другі більше звертали уваги на майстерство, форму, оригінальність тої чи іншої роботи.

Для прикладу називається декілька імен: А. Верхотурський, Х. Токар, В. Василенко — журналісти з київських „Більшовика“ та „Пролетарської Правди“ дали за цей час (головно 1923/1925 р.р.), правда, не досконалі, але кращі в нас зразки соціологічної теакритики.

Ці критики, особливо перших двоє, дуже сприяли популяризації „Березоля“ в робітничих масах Києва, не без їх впливу сколихнулися восени й взимку 1923 року і київські робкори, що в численних дописах освітлювали в „Пролетарській Правді“ роботу „Березоля“.

Так само й раніше критики цього табору прихильно освітлювали роботу театру ім. Михайличенка. Отже, ця критика багато зробила, щоб наблизити революційний театр до масового глядача й зміцнити його ідеологічні позиції. Може, єдиною хибою цих критиків було, що в їх писаннях відчувалася хисткість формальної аналізи.

Значно гірше було в нас досі з критиками, що їх ми звемо естетами-формалістами.

Саме від них зазнав наш театр найбільше і часто незаслужених ударів.

У своїй роботі наш театр чимало зазнавав шкоди через те, що багато „спеців“ з поля руської культури, не вважаючи на великі наші досягнення в галузі театру, в часи пореволюційні вперто не хочуть нам цього визнавати. Ось один недавній приклад.

„Известия“ ВЦВК 16/XI 1927 року з приводу виставки в Москві „Мистецтво народів СРСР“ дали місце статті під назвою „Те, которых мы не знали“. Автор статті, підписаний Д. Ф., спочатку суворо картає російське суспільство царських часів за те, що воно

> „... не только прекрасно разбиралось во всех течениях и школах, скажем, французской живописи, но было знакомо и с полинезийским, и с древне-мексиканским искусством. И в то же время не знало художников и поэтов Грузии, Армении, Белорусси...“

Д. Ф. зве це „позорным невежеством“. Але, пишучи нижче про „белорусский гос. еврейский театр, украинский театр Березіль“, Д. Ф. заявляє ось що:

„...Заимствуя у московских, ленинградских театров новейшие достижения в смысле театрального оформления, сценических установок, современных пьес...“

Не берусь нічого казати про білоруський єврейський театр, бо я його не знаю, але наведене твердження Д. Ф. щодо „Березоля“ — це ж „позорное невежество“. Лише 1928 року, значить, після того вже, як Д. Ф. написав свою статтю, „Березіль“ уперше „заимствовал“ у московських театрів п'єсу „Бронепоїзд“ і ніколи нічого (навіть у цій п'єсі) не „заимствовал“ із „театрального оформления, сценических установок“. Д. Ф. не розуміє, очевидно, що коли є певна подібність між роботами московських і ленінградських театрів та „Березоля“, то це треба пояснювати не „заимствованием“, а тим, що, поперше, шляхи мистецької еволюції в великій мірі однакові для всіх режисерів і художників, подруге, що, коли ці режисери й художники ставлять однакову кінцеву мету — слугування засобами театру інтересам соціяльної революції й клясової боротьби — то і в роботі їх при всій її різноманітності завжди буде багато спільного, хоч би вони навіть нічого один про одного й не знали — мова йде тут, звичайно, про видатних мистців.

Так от, всі ці специ, що з міною „снисхождения“ говорять про наші успіхи на культурних фронтах, мають (принаймні, мали до недавнього часу) опору й спільників в лавах нашої формальної теакритики. Тут не місце входити в оцінку роботи наших театрів, як не місце говорити й про їх питому вагу. Ми покищо не дуже багаті на яскраву самобутню творчість у театрі, але, в кожнім разі, наша суспільна думка справедливо визнає, що в „Березолі“ ми маємо цілком сучасний і оригінальний театр (протягом своїх харківських сезонів доказів на свою активність „Березіль“ дав ще не так багато, але про цей період зараз ми й не говоримо). І от найбільше на прикладі „Березоля“ показався і ступінь науково-мистецької ерудиції тих критиків, і міра їхньої щирости щодо надбань революційної української культури.

Не спиняємось докладно на зразках „глибини й проникливости“ цих критиків. Але не можна не згадати знаменитої „біомеханіки“, якої у Курбаса в „Газі“, за словами харківського рецензента, було „не меньше, чем у ее изобретателя Мейерхольда“, хоча в Курбасових поставах біомеханіка

ніколи й не ночувала. Згаданий рецензент не розумів, очевидно, що рух у Меєрхольда і рух у Курбаса передавали зовсім різні світовідчування: у першого рух тоді був збудований на принципі математичної ритмізації та механізації життьового руху, а у другого — на емоційно-ритмічному перетворенні психічних станів.

Замість відзначати зріст і поглиблення театральної роботи, її особливості та оригінальні риси, рівняючи до інших театральних течій в радянських республіках, замість, по-дружньому вказуючи на хиби в роботі театрів, тим допомагати їх позбутися, ці критики вважають за краще й безпечніше для свого авторитету вишукувати наслідування нашими режисерами режисерів московських театрів і при тому попадають пальцем у небо, як це було, приміром, з рецензіями на „Макбета“ (постава Курбаса), де вказувалось, що деякі принципи постави наш режисер запозичив із Меєрхольдового „Д. Е“... Пікантність цих тверджень у тому, що „Макбет“ був поставлений на три місяці раніше, ніж „Д. Е.“. Питанням про запозичення, вплив треба відвести певне і до крайнього обмежене місце в теакритиці.

Як на серйозну хибу в писаннях багатьох критиків різних напрямків треба вказати на цілковите незнайомство їх з історією українського театру, особливо театру революційного. Навіть у критиків, що пишуть по українських виданнях, можна зустрінути таке: „Молодий театр“ у Києві... ставив „Царя Едіпа“ під Макса Райнгардта“ [1]. Це сказано, очевидячки, „на вітер“. І це тим дивніше, що перед війною, цебто років за п'ять-шість перед „Молодим театром“, Райнгардт показував свого „Едіпа“ і в Києві, і шановний критик мусив би знати, що Райнгардт хотів виявити велич стилю старої Греції через монументальну пластичність, тимчасом як „Молодий театр“ шукав стилю античної трагедії і бачив його головно в елементах музичних та в жесті експресивно-стилізованому. І світовідчуванням, закладеним у них, і формально ці спектаклі були різні й далекі один від одного.

Але й між критиками з формальним ухилом є такі, що підходять до справи із знанням її. Цікаві, приміром, виступи

---

[1] Юр. Меженко. „Десять років по щаблях театральної культури“, „Пролетарська Правда“ 20/XI 1927 р. До речі — в цій статті сила і фактичних, і принципових помилок.

правда не часті, Я. Савченка в ролі теакритика, — в його оцінках превалюють формальні моменти, але писання його інтересні тонким розумінням театральної форми, головно по лінії слова й руху.

На сьогоднішній день, коли ще є стільки пережитків старого, перед театром у цілому, а значить, і перед критикою, стоять відповідальні завдання. Загальне авторитетне визначення цих завдань ми маємо в постановах партійної наради в питаннях театру при Агітпропі ЦК ВКП(б) у травні 1927 року. Резолюція за доповіддю „Про завдання театральної критики" радить освітлювати питання мистецтва „з погляду притягнення його, як допоміжного засобу, до соціялістичного будівництва".

А тому за основне завдання теакритики в наш час нарада визнає „з'ясування робітничо-селянському глядачеві політичної й ідеологічної, а також художньої цінности" твору мистецтва або певної течії в мистецтві та „просування творів, що відбивають характерні риси епохи соціялістичного будівництва", творів, „перейнятих духом клясової боротьби пролетаріяту", а також активну підтримку молодого революційного самодіяльного театру.

Нарада заповідує рішучу боротьбу проти драматичних творів, що культивують занепадництво, містицизм, порнографію та національне цькування.

Перш ніж говорити про застосування загальних директив партнаради про теакритику до української театральної дійсности, кілька слів про ролю критики в театральному процесі нашого часу. Наш пересічний культурний глядач, глядач, що акуратно одвідує вистави такого, приміром, формально шліфованого театру, як „Березіль", і не пропускає гастролей Меєрхольда, все ж таки не досить розуміється на театрі. Коли поцікавишся думкою такого глядача про якийсь не зовсім звичайний спектакль, то нічого часто не почуєш, крім — „дуже подобається", „не розумію", „оригінально" або „і-з-у-мітельно ігралі". Отже, природно, що й цьому глядачеві, й нечисленній глядачівській верхівці, що розбирається в театрі тонше, рецензія потрібна, і вони її читають. Або, як свідчить теапродуцент[1]: „критика — велика сила, що виховує смак широкого глядача не менш, як сам театр ... вона

[1] Курбас. „Шляхи Березоля", „Вапліте", № 3.

зформовує критерії оцінки мистецького продукту". Зважуючи вплив критика на глядача, і партнарада „для зближення театрітика з робітничим і селянським глядачем" радить редакціям газет улаштовувати наради глядачів з участю театритиків для читання і обмірковування нових п'єс.

Театритика — частина театрополітики. В доповіді про театритику на партнараді прямо було сказано, що завдання театритики — пильнувати, щоб театри додержувалися постанов, ухвалених партією в театральній політиці. Тому рецензії в щоденних газетах мають певним чином скеровувати й коригувати ставлення глядача до спектаклю, утворювати потрібну для сприймання спектаклю атмосферу й визначати, якою мірою дана постава відповідає намірам і тенденціям партії щодо театру.

Але є ще й інші вимоги, що стоять перед серйозною критикою — вимоги, що ставить їй театр. „Хороша критика повинна розшифровувати шляхи розвитку театру... для самого театру", як того хоче тількищо згаданий театрорудцент. Режисер, актор, драматург і театр у цілому так само потребують певних вказівок та коректівів своєї роботи і чекають їх від критики — в напруженій щоденній, інколи марудній роботі не трудно часом збитися на манівці. Але ж рецензії в щоденній пресі — розміром невеликі, пишуться вони здебільшого нашвидку й не завжди цілком кваліфікованими критиками. Тому в них і не може бути ні грунтовної аналізи „соціологічного еквіваленту" спектаклю, — п'єси й оформлення, — ні глибшого висвітлення спектаклю на основі хоч би тих здобутків театральної науки, що їх ми маємо. Словом, газетна рецензія не може дати тієї „філософії спектаклю", якої заслуговує й потребує серйозний театр, серйозний режисер, глибокий актор і драматург — це вже завдання спеціяльних театральних, літературно-критичних журналів.

Отже, складні й різноманітні завдання стоять перед театритикою — наука, публіцистика й мистецтво — елементи, що з них ллється метал критики.

Тепер про завдання, що стоять перед нашою театральною критикою в зв'язку з особливостями розвитку культури взагалі й зокрема театру на Україні в минулому.

Театр виразніше й наочніше, ніж якесь інше мистецтво, перетворює колізії й суперечності живого життя. І коли спостерігач руського театрального життя з болем констатує:

„Мистический червь грызет зеленое дерево социалистической жизни", коли й резолюція партійної наради вказує на потребу боротися проти творів, „що культивують занепадництво, містицизм", то нам, крім „мистического червя", слід звернути увагу ще й на інше. Нам не стільки загрожує занепадництво, скільки хвороба іншого роду.

Ми ще не вижили до кінця народницько-селянських та романтично-національних атавізмів, ще не всі перейнялися в потрібній мірі патосом нового будівництва і гасел корінної перебудови всього життя ще не перетворили всі на імперативи своєї щоденної роботи. Небезпека назадництва — замилування в формах мистецтва віджитого, свого часу обумовлених зовсім іншим станом відчуття й свідомости і іншим політичним становищем нації, потяг до форм пасивно-ілюзіоністичних, що тягнуть до застою, реакції й сплячки — небезпека цілком реальна й зовсім не перебільшена.

В театрі вона йде головно двома річищами. Це, поперше, туга й оплакування нашої „національної традиції" — гопака з матнею, ковбаси з чаркою. Ці атрибути душили геніяльних акторів дореволюційного театру: М. Л. Кропивницький незадовго перед смертю, уже бувши глухий, але з вогнем у серці, мріяв поставити (можливо, й зіграти) „Отелло", та ні з ким було йому цього зроботи. А от епігони побутовців, що розгублено, безпорадно плутаються на шляхах революційного театру, намагаються ще й зараз реставрувати різну трухляву архаїку по різних „народніх" і навіть державних театрах.

Друге, в чому видно цю небезпеку — відсутність у багатьох театрів певної мистецької фізіономії.

Правда всі вони „революційні", але з-під „революційности", коли її трохи поскребти, вигляне величезна сумбурність художнього мислення, страшенно примітивний анархо-індивідуалізм художньої форми — режисури й гри актора (це зветься іноді ще еклектизмом, психологізмом, жанризмом, натуралізмом, „нутром" і т. д.). Відціля — безкритичне переймання, безпринципне перемішування всього, що має марку „революційного", „лівого" або взагалі „художнього", з власним несмаком і нерозумінням справи. З цього всього виходить ще один негативний момент нашого театрального сьогодні — багато хто і з-поміж діячів театру та його керівників, і з-поміж глядачів не розуміють або недооцінюють

значіння якости роботи та того, що висока якість вимагає безперервного кваліфікування мистців — продуцентів.

Все сказане накладає на критику завдання великої відповідальности: вона твердо повинна стояти на обороні якости театральної роботи по всіх її лініях, викривати в ній застій і різні рецидиви минулого — побутовий натуралізм, занепадний психологізм, споглядальний естетизм і т. ін. Поруч із боротьбою за „перейнятий духом клясової боротьби пролетаріяту“ сюжет критика так само енергійно мусить боротися за його справді революційне й оригінальне оформлення, а значить, і за реформаторство в роботі мистців театру, за актуальне, організоване, а не споглядальне й анархічне сприймання життя. Коли й театр, і суспільна думка вимагають доброзичливости до театру з боку критики, коли на цьому ж стоїть і резолюція партнаради, то ця доброзичливість, у кожнім разі, не повинна переходити в поблажливе замазування викривлень ідейних і „хуторянства“ формально-художнього.

Наш театр уже досить виріс для того, щоб можна було йому прямо й одверто вказувати, де того треба, на його хиби. Це потрібно найперше в інтересах самого театру — щоб він міг витримати змагання з театрами вищих типів і культур.

Це потрібно, щоб театр став гідний своєї важливої соціяльної ролі.

ТЕАТРАЛЬНА ПОЛІТИКА

Питання театральної політики — це, поперше, питання визначення шляхів, якими театр мусить іти до виконання своїх соціяльних функцій, подруге — питання забезпечення здорового, нормального розвитку театрів, як мистецько-громадських організмів.

По лінії ідейного керівництва наші театри підпорядковано всебічному контролеві відповідних державних органів, матеріяльно також уся основна маса театрів залежить від державної скарбниці, місцевого бюджету та від коштів професійних спілок. Лише різні летючі колективи й вистави поодиноких гастролерів підлягають випадковостям „вільного ринку". Отже, кожним моментом поточної роботи, як і в перспективах розвитку, театральне життя залежить від театральної політики, що її той чи інший напрям, характер і розмах набирає, таким чином, найістотнішого значіння для всього театрального процесу.

У нас на Україні, через відомі економічні й політичні обставини, спроби більш-менш планового театрального будівництва починаються лише з 1925 року. До того ж часу Народній Комісаріят Освіти обмежувався головно репертуарно-цензурними функціями та давав деяким театрам невелику допомогу, при чому плановости в розподілі субсидій було небагато — цілком на утриманні державного й місцевого бюджету був театр ім. Михайличенка, що йому спочатку визнавалось серйозне експериментальне значіння; значніші суми субсидій мали театри ім. Франка й Шевченка і невелику допомогу давалося „Березолеві", скільки він спочатку вів лише експериментальну роботу. Сезон 1925/26 року став переломовим з погляду активнішого втручання НКО в організацію театрального життя — тоді було утворено сітку

державних театрів у кількості 10. Після того кількість державних театрів то зменшувалася, то знов збільшувалася. — На сезон 1928/29 р. є 13 державних театрів — оперових 4, а драматичних — 7 українських, один єврейський, один руський округового значіння (в Києві), — але найважніше, що театр скріпив свої позиції — він зміцнів організаційно і в матеріяльній базі, поширив репертуар коштом збільшення кількости (що особливо важно) оригінальних п'єс сучасних українських драматургів, до нього зріс інтерес у робітничого й профспілкового глядача і, як прямий наслідок цього, дуже збільшилось організоване одвідування вистав, а це має велике моральне й матеріяльне значіння для театру.

Отже, загалом можна констатувати значні успіхи в розвитку нашого театру. Завдячувати цими успіхами маємо, головним чином, нашому загальному економічному зміцненню, а потім тій волі до життя, до розвитку, що їх виявляє все наше мистецтво, зокрема театр. Але, хотілось би інтенсивнішої де в чому творчої роботи від органів теаполітики. Можна не робити особливих закидів нашому головному керуванню театрами щодо його роботи по утворенню матеріяльної бази для театрів. Тут хоча й були помилки, іноді значні (як, приміром, захоплення 1925 — 1926 р. р. поширенням сітки театрів без достатніх коштів і без культурно-мистецької основи — всі такі театри вже порозпадались), але помилки ці в минулому і катастрофічних наслідків для справи вони начебто не мали. Разом з тим у цій галузі можна й слід відзначити такі серйозні адміністративно-організаційні досягнення органів керування, як інтенсифікація притягання до театру організованого профспілкового глядача (в сезоні 1927/28 р. відвідування театрів сягає 75 — 80% до загальної кількости місць), зниження дефіцитности театрів, особливо цінне тим, що воно йде поруч зі зниженням цін на квитки (інтересно порівняти наші театри з театрами РСФРР, де пересічна ціна квитка в 2 — $2^1/_2$ разу вища, як у нас), стимулювання шляхом конкурсів творчости наших драматургів і композиторів. І велику, нарешті, роботу проробло в нас по організації оперових театрів, що її останній важливий етап — створення 1928 року пересувної опери для робітничих осередків. А тимчасом працювати доводилось, поборюючи значні труднощі — „...до цього часу Наркомос перебував у чималій ізоляції. До цього часу на нього лише

нападали деякі партійні товариші, значно рідше групи й організації, загалом же він повинен був вести політику за свій страх. Відціля виходило багато невигод і поганих наслідків. Поперше, одним здавалось, що та лінія, яку веде Наркомос, суб'єктивна і трудно було щось на це сказати... Подруге, ми не могли зробити політику Наркомосу обов'язковою для всієї держави, тому що органи фінансові та адміністративні не вважали для себе обов'язковим робити відповідно до того, що НКО вважав за потрібне". Так характеризував умови, в яких доводилось провадити театральну роботу, Наркомосвіти РСФРР А. В. Луначарський на театральній нараді при АПВ ЦК ВКП(б) в травні 1927 р. Але не краще стояла справа і в нас і цю саму характеристику можна застосувати й до УСРР. Додамо ще до цього, що „до останнього року ми мали досить ясні дві тенденції поширення сітки театрів на Україні... Коли з боку Народнього Комісаріяту Освіти вживалися заходи для поширення сітки передусім українських театрів, то з боку місцевих ОВК, а значить і місцевих політосвітніх органів, ми не завжди зустрічали повну підтримку цієї тенденції. Часто місцевий бюджет з більшою легкістю йшов на субсидіювання руських театрів, переважно опереткового жанру". („Комуніст", 1/VII 1928 р. М. Христовий. „Наша театральна політика і практика"). І ясно стане, як не легко було досягти зазначених наслідків в організаційно-фінансовому і в ідеологічно-культурному напрямах керівничої театральної роботи.

Проте, лишається одна ділянка на теафронті, яка зовсім мало притягає до себе уваги з боку керівничих органів,— це ділянка визначення шляхів розвитку театру, інтенсифікації внутрішньої роботи театрів у напрямі підготування керівничих кадрів, підвищення кваліфікації акторів і готування зміни.

Говорячи про етапи розвитку нового театру на Україні, не забуваймо, що йому довелося розвиватися в тяжких, несприятливих обставинах. Було тому дві головних причини: революційний театр мусив, поперше, цілком розірвати з традиціями попереднього національного побутового театру, що скомпромітував себе задовго ще до революції; подруге ж, серед нового пролетарського глядача — або зрусифікованого, або зовсім не українського своїм походженням — революційний театр довгий час не міг здобути того визнання й

підтримки, яких потребував і на які заслуговував. Отже зрозуміло, що процес розвитку революційного театру йшов повільно й болісно: театрам доводилось вести тяжку боротьбу за існування й за визнання, тому нові театральні формування художньо й особливо організаційно були досить хисткі. І хоч до часу створення сітки державних театрів у нас уже витворилось кілька міцних театральних організмів, придатних переводити завдання, поставлені перед театром нашою добою, — бути „знаряддям авангарду робітничої кляси в справі виховання всієї маси громадян“ — всі наші театри потребували, одначе, політичної й організаційної допомоги, дбайливої опіки над усім їх розвитком взагалі, не кажучи вже про матеріяльний бік справи. Головним же завданням органів, що керують театральним процесом, мусило стати в той час накреслення перспективного плану розвитку всієї театральної справи на більш-менш довгий час наперед. Заходи партії в справі українізації та сприяння розвиткові української культури вже тоді давали змогу передбачати розгортання вглиб і вшир всього культурного процесу, а також швидкий і великий зріст попиту на нову українську мистецьку продукцію. По лінії театральної політики ці передбачення диктували насамперед потребу готувати режисерів і взагалі осіб керівничого складу. Наш революційний театр виник, як сказано, на незораному майже грунті — до революції у нас не було тих кадрів, з яких новий театр міг би черпати для себе вищий керівничий персонал. Тимчасом театр революційної доби, який не може повторювати чиїсь зразки й зади, а неминуче й завжди мусить шукати своїх власних шляхів і способів перетворювання матеріялу,— цей театр перш за все потребує організатора, головно режисера. Одначе з боку відповідних органів жадних перспективно-планових заходів не було зроблено, щоб забезпечити потреби театру в цій найважливішій ділянці його роботи. Самотужки, нерегулярно й на власну відповідальність провадить цю справу лише „Березіль“, він, звісно, міг охопити лише незначну кількість осіб, що мали нахил і потрібний для майбутнього режисера мінімум обізнаности з театром. Поза „Березолем“ роботи в цьому напрямі не велося. У нас взагалі не було жадного обліку потенціяльних режисерських сил і жадних заходів не робилося, щоб вивести їх із стану потенції до акції та утворити кадри живої керівничої сили.

Справа з готуванням нового актора стоїть краще: актор потроху росте і безпосередньо на виробництві — в театрах і готується по ВИШ'ах; по старіших театрах вже утворилися міцні ансамблі. Хоча, звичайно, і в цій справі не все йде як слід. Але не говоритимемо тут про недоліки цієї ділянки театральної роботи, — це вже справа безпосередньо керівників окремих театрів та художніх рад.

Усі ці хиби нашої театральної роботи занадто відомі, проте доводиться нагадувати про них, скільки вони негативно позначаються на розвиткові театру і мають тенденцію „стабілізуватися". На сьогоднішній день особливо дає себе відчувати недостача кваліфікованих режисерських сил. Культурний режисер — душа і духозбудник театрального колективу, він — центр, біля якого організується художній актив колективу, що завжди прагне якнайяскравіше виявити обличчя театру. Наявність таких режисерів у театральній роботі в великій мірі розв'язує всі кризи, бо вони (такі режисери) мають за собою культурні акторські кадри, стимулюють творчість драматургів, за них інтенсивніше б'ється пульс мистецького життя. В наш час питання режисера — центральне питання театрального життя. За браком власних режисерських сил, підготованих до нового театру, у нас ось уже кілька років практикують режисерські гастролі, заводять у систему мішану строкату режисуру. Така режисура за відсутности міцного ідейно-художнього керівництва нівелює всі театри, згладжує між ними художню ріжницю і тим убиває в театральних колективах стимули до інтенсивної творчої роботи: актори знають, що приїде режисер і „за стандартом" зробить копію постави, яку він уже показав десь інде.

З другого ж боку, система перекидної режисури і зв'язана з цим відсутність у театрі власного міцного художнього ядра неминуче тягне за собою перебільшене адміністрування над театрами й заохочує до нього органи, покликані до справжнього керівництва. Відсутність авторитетної режисури взагалі обумовлює перевагу в театрі адміністративно-господарського керівництва, не завжди досить компетентного в справах ідейно-художніх і часто безсилого регулювати навіть акторський ринок.

Тут ми тісно підходимо до проблеми комуністичного керівництва театрами. Театр у нас відограє „ролю одної

з важливих підойм сприяння соціялістичному будівництву... відповідно з завданнями, що стоять перед пролетаріятом", як каже резолюція театральної партнаради. При цій умові потреба комуністичного керівництва в театрі — очевидна. Але вона ж висуває друге таке ж серйозне, як і виховання режисури, завдання — підготувати відповідні комуністичні кадри для театру, які б не лише розумілися на його політичних завданнях та економічно-господарських особливостях, на художній його природі. В „Правді" літом 1928 р. обговорювалось питання про підсилення партійного прошарування в театрі; за необхідні передумови цього там вважають організацію курсів для перепідготовки директорів і адміністраторів, семінарів, заочних консультацій і особливо „уперту роботу" над підвищенням кваліфікації. Якщо так уважно підходити до цього питання, то, без сумніву, можна уникнути різних ненормальностей, коли, як це траплялося, директора скоро після призначення доводиться знимати, або коли призначують пасивних робітників, які так мало цікавляться справами свого театру, що не відвідують у ньому навіть прем'єр, або ж таких, що зовсім своєрідно, занадто „по-адміністраторському" розуміють свої адміністративні обов'язки.

Авторитет театру, як установи, що покликана „піднімати політичний і культурний рівень робітничих і селянських мас, ставити й вирішати актуальні питання сучасности", повинен стояти високо!

Одним із засобів цей авторитет підняти повинно бути також підвищення політичної й громадської активности самої маси театральних робітників, головно акторства. Сучасний український актор відзначається ідейним відношенням до свого діла. Одначе, ця ідейність має вузько-фаховий характер — якось не видко, щоб акторство особливо цікавилось і розглядало театр у широкій перспективі його великої суспільної ролі.

Пульс роботи театру — художньо-формальні його шляхи, як і громадсько-політична фізіономія — в найбільшій мірі залежить від стану драматургії, особливо від насичености ринку п'єсами, що ставлять актуальні питання, висунуті в порядок денний соціяльною боротьбою, змінами в побуті, питання, що конденсують патос соціялістичного будівництва. Саме на такі п'єси зараз є найбільший попит у маси організованого глядача. Драматургія — найтрудніший рід поетичної

творчости, скільки театр ставить специфічні й складні вимоги щодо конструкції та композиції твору. Наші драматурги ще вчаться, лише рік-два, як вони почали постачати хоч і не в достатній ще кількості, але більш-менш придатні для театру п'єси. До початку сезону 1928 р. фігурувало сім нових оригінальних п'єс. Але ще мало є підстав сподіватися, що репертуарну кризу ближчого часу буде зліквідовано. Якість цих п'єс дає підстави так думати. І треба особливих заходів, щоб цю кризу якось пом'якшити. Тут, до речі, звертає на себе увагу високий процент заборонених вищим репертуарним комітетом п'єс. Не знаючи текстів тих п'єс, трудно сказати, чого більше в тих заборонах — перебільшеної суворости реперткому, чи нерозуміння нашими письменниками завдань радянської п'єси. Тому доводиться згадати, як на всесоюзній партнараді А. В. Луначарський звертався до свого реперткому з такою заявою: „Репертком повинен треба послабити свої вимоги, треба, щоб усі театри, а також і керівники театрів несли відповідальність за вибір п'єс. Не можна, щоб репертком тільки сам відповідав за все; треба вузеньке вушко реперткому, через яке пролазить верблюд-п'єса, зробити ширшим".

В кожному разі й наш репертком заслуговує серйозного закиду: поза адміністративними заборонами він досі не зробив жадної спроби, щоб знайти якісь шляхи порозуміння з драматургами — у нас не було жадної наради, засідання або диспуту реперткому з драматургами й представниками нашої громадськости та установ, зацікавлених розвитком театру, де можна було б вияснити, чому драматурги „не розуміють" реперткому, взагалі не було нічого зроблено в цьому напрямі.

* * *

Органи пролетарської культурно-мистецької політики від методи опіки й захисту попередніх надбань театральних перейшли до безпосереднього керівництва через сприяння й участь у будуванні нового театру, потрібного нашій сучасності. Ми навели чимало фактів, що це підтверджують. Ми бачили, яку велику роботу в цьому напрямі зроблено. Але до якої б ділянки театру ми не кинулись — театру героїчного, монументальної п'єси, побутового театру чи театру „публіцистичної драми", сатири й оперети, опери й

балету — і яку б загальнотеатральну проблему не зачепили — дослідчої роботи, драматургії, виховання молодняку, готування режисури і т. ін. — багато скрізь побачимо ще незрушеної цілини, майже незачеплених важливих питань і велетенських завдань, що їх без широкої допомоги — матеріяльної й моральної — радянського суспільства — не зрушити.

В розвитку театр матиме такі наслідки, які зараз трудно навіть передбачити, той процес „визнання" театру організованим глядачем, що таких широких форм набуває в наш час, уже від сезону 1927/28 р. Справді, відтепер справа українського театру то не є справа лише акторства, уряду й культурніших верхів суспільства, як то було раніш — на ввесь театральний процес впливає вже організований попит трудящих, колективна воля тих, чиї потужні сили ведуть Радянську Україну на шлях економічного розквіту й будування соціялізму. А це дасть театрові ще міцнішу базу, так уже йому потрібну для глибшої роботи. І в наш час — час великого культурного будівництва — театр має право і мусить мати таку базу!

Органам, що керують театральним життям, треба лише, не спускаючи з ока всіх потреб театру — тепер особливо його внутрішнього ідейного й художнього зміцнення — мудро накреслювати ту вислідну, що дала б змогу використати всі шляхи й засоби для щонайвищого розвитку театру — „важливої підойми сприяння соціялістичному будівництву"!

ЗМІСТ

Стор.

Передмова 5
[illegible] 7
Роля театру й театральности 7
Сьогодні нашого театру у нас і на Заході 12
Десять років українського театру 16
Український театр перед революцією 16
„Молодий театр“ 18
Державний драматичний театр 21
Два типи театрів 22
Театри ім. Шевченка, ім. Франка, ім. Заньковецької 23
Розмах театрального життя й диференціяція театрів 27
Театри ім. Михайличенка, „Кидрамте“, „Березіль“ 28
Одеська держдрама 30
Підсумки 31
Побутовий театр 34
Робсельтеатри 40
Нові театри й поглиблення театральної роботи 42
Революція і біла сорочка 45
За робітничий театр 49
Державний Червонозаводський театр 52
„Веселий Пролетар“ 57
„Березіль“ 59
Критика в нашому театрі та її завдання 85
Театральна політика 96

№ 571353

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ім. В. Г. Короленка
№ А 788044

22 IX 41

УКРАЇНА
ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО